PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

93

ARTE

BOLOGNA: *Una Madonna lombarda del Quattrocento* - ZERI: *Un'aggiunta al problema della 'Madonna' Cagnola* - GREGORI: *Altobello e G. Francesco Bembo* - GRISERI: *'Itinerari Juvarriani'*

Antologia di artisti

SETTEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1957

Redattori:

Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna,
Giuliano Briganti, Raffaello Causa, Mina Gregori,
Roberto Longhi, Ilaria Toesca, Carlo Volpe,
Federico Zeri

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

Casa Editrice Sansoni
Viale Mazzini, 46 - Firenze

*

Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura

*

Prezzo del fascicolo artistico	L. 900
Prezzo del fascicolo letterario	L. 500
Abbonamento alla sez. Arte	L. 3300
Abbonamento alla sez. Letteratura	L. 2000
(estero L. 4500 e L. 3000)	
Abbonamento cumulativo	L. 5000
(estero L. 7000)	

FERDINANDO BOLOGNA

UNA MADONNA LOMBARDA DEL QUATTROCENTO

in memoria di Fernanda Wittgens

NELLA raccolta di don Guido Cagnola alla Gazzada, il Berenson indicò tempo addietro una tavola stupenda, con la raffigurazione della Madonna e il Bambino tra sei angeli che fan musica /*tavola* 1/. Ma non fu pari al merito dell'opera la proposta d'attribuirla al nizzardo Ludovico Brea, sebbene l'opinione fosse porta con la cautela d'un punto interrogativo e con il riferimento al tempo della giovinezza (*Indici*, ediz. di Oxford, 1932, pag. 110), che è sempre un modo di indicare che l'opinione non si rispecchia del tutto nel fatto.

Ripubblicando recentemente il capolavoro ('La Critica d'Arte' n. 18, p. 564), Fernanda Wittgens è riuscita a scansare codesto arido genere di precisazioni che della filologia hanno solo le apparenze, ed ha ben meritato dagli studi restituendo l'opera al suo rango.

Non si esagera col dirlo; la conoscenza migliore di questo straordinario dipinto arricchisce il panorama, pure già enormemente ricco, dell'arte del Quattrocento. È ciò nel punto nevralgico, per tanti versi ancora poco conosciuto, dove le rinnovate idealità della pittura italiana incrociano gli intenti sublimemente ornati della pittura dell'Occidente europeo.

Il momento più alto di codesto incrocio, in Italia, coincide con le opere giovanili di Antonello da Messina; perciò Fernanda Wittgens non ha esitato a ricondurre il capolavoro di casa Cagnola sotto quel gran nome.

Il livello artistico dell'opera è senza dubbio pari a ciò che un simile riferimento esige ed è incontrastabile che taluni suoi aspetti hanno un senso antonelliano da sollevare il problema. Ma un'attribuzione, per essere credibile, non può fondare solo sul rivenire d'una circostanza culturale, né sulla pura fede del livello dell'arte. Deve persuadere dell'identità del mondo poetico e sciogliersi in un così preciso riscontro di linguaggio, nelle inclinazioni riposte come negli accenti che avvisano d'una individualità inconfondibile, da non tollerare ambivalenze.

Nella tavola della Gazzada, invece, dove si vorrebbe

riconoscere la concezione iconica e quasi tragicamente realistica delle opere giovanili di Antonello, anche quando slargano allo splendore dell'aria con intensità pittorica raggiante, l'antonellismo cessa di apparire costitutivo e risponde una vibrazione più ornata nell'inganno della bellezza dei panni, più lenta, pacata eppure sontuosa nel crepitare smorzato delle pagliuzze d'oro, che smagliano sui piviali degli angeli e sui bordi della tunica della Madonna. Tutti segni di altra personalità.

La cultura pittorica, d'altronde, non richiama in modo esclusivo la corposità borgognona e il vigore di Colantonio. Presenta piuttosto una mescolanza singolarissima di pensieri nordici e di soluzioni meridionali, da cui affiora anche il ricordo del lento realismo lombardo del Foppa e, in talune parti, come nelle testine degli angioli, somiglianze con le forme di Bonifacio Bembo, persino allusioni a Benedetto Bembo e a Paolo da Brescia.

Ora, la critica conosce un maestro di grande levatura, nella cui mente l'incrocio di intenti padani rammodernati e di inclinazioni ponentine raggiunse un livello quasi sublime e che rappresenta davvero una sorta di compensazione nell'Italia superiore di ciò che Antonello era in Sicilia.

Questo maestro è l'autore dei cinque bellissimi pannelli coi santi Giovanni Battista, Ambrogio, Girolamo, Cristoforo e Lorenzo, oggi in una raccolta privata di Buenos Ayres /*tavole* 2-5/, che il Longhi pubblicò nel suo *Carlo Braccesco*, quando erano ancora a Milano, come 'un altro capitale quesito della pittura lombarda del Quattrocento' e a cui assegnò subito, con la data del 1460-70, 'la qualità più alta che si possa vedere in Lombardia, accanto al Foppa, al Bergognone e al Braccesco'. E aggiungeva: 'ma con una inclinazione nordica più spinta che in ogni altro, tanto da rammentare persino la tecnica di Antonello giovine nel trittico messinese'.

Più tardi, ebbi occasione anch'io di richiamare l'attenzione sulla grandezza della personalità segnalata dal Longhi e mi impegnai a parlarne come del più alto episodio nordicizzante dell'Italia settentrionale, tale da riuscire un connettivo delle trame fiamminghe francesi e provenzali che caratterizzarono molti aspetti del Bergognone e del Braccesco ('Paragone' n. 49, pag. 46).

Ebbene, la 'Madonna' di Casa Cagnola si lega subito coi cinque pannelli di questo grande anonimo. Fa, anzi, corpo con essi, oltre che per l'identità dello stile, di rado così espli-

cita ed esauriente, anche per l'unità tecnica, che la riaccosta a quei pannelli addirittura come parte centrale del medesimo polittico a cui essi appartennero.

Le dimensioni [1], il rapporto tra le figure ed il fondo d'oro, il fondo d'oro operato a punzone con ornati floreali e rameggianti, il tipo stesso delle aureole, che pure varia da santo a santo, sono somigliantissimi nei pannelli e nella tavola di casa Cagnola. E sono in accordo perfetto i formati, le proporzioni interne, la composizione medesima. Lo stesso partito architettonico a lacunari di marmo mischio, coronato da una cornice di dentelli, che funge da trono alla Madonna, appare continuato nello scomparto del sant'Ambrogio, come se fosse un unico davanzale su cui la Madonna s'è seduta. E se non ritorna anche nel S. Giovanni Battista, ciò avviene perché l'iconografia canonica qui esigeva la veduta del paesaggio deserto, come è in tanti altri casi consimili.

Rimmaginare dai particolari quale fosse in origine il polittico, resta ciò nonostante difficile; perché, sebbene i pannelli a piena figura siano soltanto due sino ad ora, quelli coi santi a figura dimezzata son tre e lascian supporre che fossero almeno quattro, attorno ad una 'Crocifissione' od altro. Ciò vuol dire che il loro ordinamento primitivo componeva non meno di un pentittico a due ordini.

Mi limito, perciò, a presentare un saggio di come la Madonna della Gazzada potesse figurare nella parte inferiore del probabile pentittico, fiancheggiata dai pannelli che ci son pervenuti */tavola* 6/. E già so che l'amico Zeri ha altro da aggiungere.

*

Il ricongiungimento del pannello fondamentale all'altare dei cinque santi costituisce un progresso notevole nella conoscenza del misterioso maestro. La sua statura di poeta e di vero pittore ne esce aumentata considerevolmente.

Ma è l'orientamento della sua cultura che stenta a chiarificarsi nei particolari. Esso apre problemi di una vastità fuori del comune, per la ricchezza dei rinvii e la levatura del risultato, e presenta allo studioso difficoltà singolarissime, che è poco definire sconcertanti.

[1] Non ho avuto modo di controllare personalmente le misure dei singoli elementi. Ma, dalle informazioni assunte, mi risulta che la tavola della Gazzada misurerebbe 90 × 60 cm.; il 'S. Ambrogio' e il 'S. Giovanni Battista' circa 94 × 36 cm.; i tre pannelli minori circa 64 × 40 cm. È facile supporre che le tenui differenze, ammesso che non dipendano dal difetto delle informazioni, erano pareggiate dall'andamento delle cornici.

Il fondo su cui cresce la fisionomia dello straordinario maestro — e già è difficile distinguere se si tratti d'un fondo o d'un elemento sopraggiunto — è certamente lombardo. Il profilo del san Giovanni Battista e l'aria della sua splendida testa son cose foppesche, com'è foppesca anche l'intonazione del capo del sant'Ambrogio; e negli angioli musicanti che contornano la Madonna sembrano abbastanza espliciti, come s'è detto, addirittura i ricordi di un Bonifacio Bembo e persino del più antico vivarinismo (o squarcionismo, che in tal caso è quasi lo stesso) di Lombardia, come appare nelle opere di un Benedetto Bembo o di un Paolo da Brescia. La scelta stessa dei santi, a incominciare dal sant'Ambrogio, è così strettamente legata alle preferenze milanesi, che non potrà esser revocata in dubbio almeno la destinazione, se non anche l'origine lombarda dell'intero polittico.

Ma ciò che rende quasi insolubile il caso è che alla parte lombarda si mescoli accusatissima la parte antonelliana; e ad una data che niente permette di sospingere oltre i limiti del decennio 1460-70.

La questione è difficile, perché non si riesce a vedere per quali vie storiche i sentimenti artistici di Antonello giovine divenissero noti al misterioso maestro, e proprio nel punto delicato in cui essi acquistavano una più meditata e durevole dimestichezza con la 'forma' italiana di Piero della Francesca. Il rapporto esiste, tuttavia: ed è un fatto che, giusto nel momento in cui la critica ha demolito (o ha creduto di demolire) la sicurezza del famoso documento del 1456, su cui era fondata la teoria del viaggio giovanile di Antonello a Milano, il problema della presenza precoce della sua arte in Lombardia risorge quasi fatalmente nelle opere, con una forza assertoria tanto più palese per quanto meno è spiegabile nelle circostanze.

La soluzione dovrà essere cercata negli spostamenti di Antonello, anch'essi così misteriosi, durante la lunga assenza da Messina tra il 1457 ed il gennaio del 1460? O occorrerà ripiegare sulla possibilità che il vasto movimento di idee che rimescolò il Mediterraneo durante il Quattrocento, approdando in Liguria, sospingesse così addentro nel continente l'eco degli avvenimenti siciliani, da spargerla anche in Lombardia? Certo, lo sforzo innegabile nei pannelli scompagnati di accordare la forma italiana con la percezione nordica della verità delle cose, si scioglie in essi in una chiarità raggiante la cui fonte, come in Antonello, è sempre il lume supremo di Piero, e questo nel senso 'mediterraneo'

che consente di paragonare il Fouquet e Charonton, Luis Dalmau, Jacomart e Huguet, Colantonio e Antonello stesso.

Ma tornando a riesaminare il caso, ci si avvede presto che l'ascendente antonelliano, come del resto lo stesso tratto lombardo, riguarda singoli passaggi. Il concetto generale, dentro cui tali particolari aspetti vivono la loro vita, ha altri caratteri e questi sembrano alludere a fonti specificamente nordiche, diverse da quelle rispecchiate nelle opere giovanili di Antonello.

Si tratta, naturalmente, sempre del medesimo mondo fiammingo. Ma tra noi non è abbastanza comune distinguere, dentro la pittura fiamminga del quattrocento, la tendenza realistica, che fa capo al Van Eyck, da quella formalmente più patetica e ornata che mena dal Maestro di Flémalle (il probabile Robert Campin) a Ruggero Van der Weyden e al Memling.

Se lo fosse, sarebbe agevole provare che Antonello inclinò esclusivamente verso la prima; il modello a cui si appoggiò il pittore della 'Madonna' Cagnola appartenne, invece, alla seconda e in particolare alle grandi idee del tempo tardo di Ruggero Van der Weyden.

È importante sottolineare l'autonomia di questo riferimento anche perché, se la nuova definizione della tavola della Gazzàda aggiunge qualcosa di rilevante alla storia interna del suo autore, ciò riguarda la sua fortissima inclinazione nordica, più vivace di quanto non si potesse supporre dagli stessi pannelli emigrati a Buenos Ayres.

Nell'impianto generale e nella persistenza delle cadenze fiammingheggianti, un riscontro molto stringente, per esempio, è con la 'Madonna' del celebre 'Columbaaltar' di Ruggero, oggi a Monaco, dipinto durante il quinquennio 1455-60: l'esemplare fiammingo non tarda a rivelarsi, anche nell'atto, una vera premessa brussellese della 'Madonna' lombarda. Il paragone non cessa d'esser significativo a fronte di molte altre 'Madonne' rogeriane dipinte durante gli stessi anni: quelle di Caen, di Chicago, della raccolta Renders, di san Marino in California; le 'Madonne' Albenas, Salting e quella del Metropolitan Museum di New York, che sono legate agli esemplari rogeriani sebbene la critica le assegni ormai a Dirk Bouts. Anche un passo di stupefacente finitura, come è la dalmatica di 'sant'Ambrogio', ha riscontri tecnici stringentissimi coi broccati dipinti da Ruggero; e basti indicare quello di 'Isabella di Portogallo' nella raccolta Rockfeller (1455-64) o quello stesso dell'ultimo re mago nel trittico di santa Colomba.

Tuttavia, neanche i ricordi rogeriani sono esclusivi, nel risultato. Il rovello analitico e naturalistico della tradizione impersonata da Ruggero appare già disciolto dentro un elaborato di più intensa dolcezza, estraneo alla cultura belga e che pure non cessa di domandare una spiegazione extraitaliana, anche se è per tanti aspetti affine ai risultati dell'ambiente mediterraneo e di Antonello stesso.

Mi pare necessario, perciò, ripetere a questo proposito l'affermazione del Longhi, che 'il fulgore del rosso e dell'azzurro nel san Lorenzo non cede a un Fouquet'.

Ecco un altro punto decisivo della cultura del nostro anonimo. Conobbe egli, e praticò, anche gli ambienti francesi?

Il tratto di luminosa tenerezza che prevale in tutte le parti del polittico scompagnato, rammenta nei particolari, per esempio nello splendido panneggiamento del manto della Madonna, le celebri soluzioni fouquetiane del dittico di Melun, delle miniature parigine e di Chantilly. E c'è qualcosa nella tavola di Varese che rammenta persino i famosi 'Angeli' di Bourges, affrescati nella cappella della casa di Jacques Coer, la cui conoscenza è la sola in grado di spiegare come mai, con un anticipo così saliente, il maestro del polittico disperso preveda addirittura le bellezze del 'Maestro di Moulin'.

Che viene da tutto questo? Il caso sempre incerto non consente di accennarvi altro che in termini di assoluta cautela. Ma il trapelare di ricordi fiamminghi e di accenti francesi dal fondo di una premessa lombarda, seppure largamente mutata dall'antonellismo, rammenta la notizia storica del discepolato in Bruxelles del milanese Zanetto Bugatto, allievo tra il 1460 ed il 1463 alla bottega di Ruggero Van der Weyden, e del suo successivo soggiorno in Francia, nel 1468, alla corte di Luigi XI. Zanetto Bugatto, pittore degli Sforza, pari del Bembo e del Foppa nelle più importanti imprese pittoriche di Lombardia.

Qualche tempo fa, chi scrive fu indotto a riesumare il medesimo ricordo in una situazione non meno sintomatica, quando osservò che in un 'san Girolamo' dell'Accademia Carrara di Bergamo /*tavola* 7/, somigliantissimo per il resto alle parti allora note del polittico smembrato, finanche nel tratto antonelliano, era riprodotto un pensiero di Ruggero Van der Weyden: quello passato in grisaglia dal Memling in uno sportello del trittico Sforza, eseguito come si sa alla bottega di Ruggero proprio mentre vi soggiornava, da ap-

prendista, l'adolescente Bugatto ('Paragone' n. 49, pagg. 47-49). Sono spinto a chiedermi, ora, se il 'san Girolamo' di Bergamo e gli elementi del polittico scompagnato, ad onta di talune innegabili differenze, non spettino, tutto sommato, ad un medesimo maestro: dapprima sotto l'esclusivo ascendente fiammingo, poi arricchito e fatto più moderno, tra l'altro, anche dalla conoscenza dell'arte italianizzante del Fouquet e del suo entourage.

La circostanza adduce un numero così sintomatico di coincidenze, da porre fondatamente il problema del Bugatto. Pure, mi rendo conto che non è poi facile dimostrare la necessità dell'accostamento e sciogliere la suggestione in una serie stringente di prove. Perciò, mi sottometto volentieri all'obbligo di lasciar sospeso anche questa volta l'interrogativo, in attesa di documenti più sicuri. Né posso tollerare che la natura scientifica delle nostre ricerche rischi d'essere abbassata al grado della rabdomanzia o della superstizione, argomentando fatalisticamente dall'altra circostanza che Gian Galeazzo Sforza, quando nel marzo 1476 dové sostituire il ritrattista di corte Zanetto Bugatto, morto da poco, trattò in Venezia perché gli facessero venire — la preferenza, tuttavia, può essere significativa — Antonello da Messina.

*

Esiste, però, un'altra classe di argomenti per localizzare meglio il senso storico d'una simile persona. L'argomento più importante è che, quando si vogliono studiare gli effetti della sua presenza, le tracce riconducono sempre in Lombardia. Si può affermare, anzi, che la sua apparizione avvenne in un tratto così sensibile dello svolgimento della pittura, che ora possono essere tirate in ballo alcune delle persone maggiori dell'arte lombarda.

Ciò che è stato supposto antonelliano, per esempio, ed è puramente fiammingo, nel noto 'Cristo' del Foppa issato in cima al polittico bergamasco oggi a Brera, può dipendere dal nordicismo esemplare del nostro maestro. Nella 'Pietà' della Gazzada, più tardi anche nel 'Cristo portacroce' di Pavia, il Bergognone accoglie a lato del suo realismo lombardo accenti fiamminghi ed una qualità luminosa d'origine franco-provenzale molto simile a quella degli angioli musicanti nella 'Madonna' Cagnola. E l'opera del Braccesco consente di misurare anche meglio l'intensità di questi riflessi. Al Longhi non era sfuggito che i cinque pannelli

espatriati a Buenos Ayres sembravano 'figurare uno stretto parallelo alla cultura' di Carlo Braccesco, 'proprio per la inclinazione nordica'. Si può stabilire in particolare che, fra i quattro 'dottori della Chiesa' alla Ca' d'Oro di Venezia, rientrati giustamente nella storia dell'arte a canto dell''Annunciazione' del Louvre, almeno tre ricordano avvertitamente il 'sant'Ambrogio' del polittico disperso.

Ma il punto in cui la risonanza della personalità del nostro anonimo acquista valore incontrovertibile è in un importante affresco trovato da Gianvittorio Castelno via Genova, presso il chiostro di S. Maria di Castello ('Emporium', aprile 1951).

Il paragone tra la parte più significativa dell'affresco genovese /*tavola* 8/ e la 'Madonna' di casa Cagnola /*tavola* 1/, o lo stesso 'san Girolamo' di Bergamo /*tavola* 7/, non potrebbe sortire un risultato più convincente. Il dipinto di santa Maria di Castello smorza i caratteri intensamente foppeschi dentro cadenze franco-fiamminghe, di specifica ascendenza rogeriana, che riconducono dirittamente alla stessa aria ponentina dei dipinti raggruppati attorno alla 'Madonna' della Gazzada: ne sono infatti il riflesso immediato.

L'osservazione, naturalmente, non può non rendere incerto il proposito del Castelnovi d'attribuire l'affresco genovese al Braccesco medesimo. È il Longhi che lo avverte, appunto perché la parte nordica, che ha tanto risalto nella 'Coronazione' di santa Maria di Castello, non ha riscontro nelle opere sicure, né in quelle probabili, di Carlo da Milano. Ma è altresì innegabile che, se pure l'affresco di Genova non è, come forse non è da escludere, del medesimo autore del polittico smembrato, ne rappresenta in ogni caso un risentimento acutissimo; da annoverare in parallelo con le inclinazioni nordiche del Braccesco, e anzi tale da avergli potuto suggerire più d'un atteggiamento.

Così il quesito si allarga verso la Liguria, come è accaduto di molti altri problemi di arte lombarda. Questa premeva verso il golfo di Genova almeno dal tempo di Donato de' Bardi; e prima del Braccesco era venuto in Liguria, come si sa, il Foppa stesso, dal 1461.

Si può tener fermo, perciò, anche per questi argomenti, che il maestro della 'Madonna' Cagnola appartenne alla nazione pittorica lombarda e l'orientamento della sua cultura insinua nella storia di quell'arte un nuovo capitolo essenziale. Egli rivela, cioè, in quale particolar modo anche la Lombardia tenesse rapporti intensissimi con la pittura del-

l'Europa d'Occidente e ne produce per primo, nelle opere, un'esperienza approfondita, con il talento e l'autorevolezza d'un autentico Antonello del Nord.

FEDERICO ZERI

UN'AGGIUNTA AL PROBLEMA DELLA 'MADONNA' CAGNOLA

In attesa che una qualche fortunata circostanza di nuovi apporti o di ricerche archivistiche possa riesumare il nome storico dell'autore dei sei pannelli che l'amico Bologna ha qui riunito, con un corredo di prove interne ed esterne così ricco da non lasciar adito a dubbi di sorta, risultano fin d'ora certi due fatti: il primo è che il grande, anonimo pittore, quale che possa risultare la sua identità, rivela un significato così alto che la storia del Quattrocento Italiano, e non solo di accezione regionale, dovrà per il futuro prenderlo in considerazione assai speciale, come uno dei supremi episodi dell'incontro fra Rinascimento nostrano e Rinascimento di Fiandra. Il secondo è che nell'aver voluto coraggiosamente riferire ad Antonello da Messina il meraviglioso dipinto della Fondazione Cagnola, a dispetto del diffuso scetticismo, Fernanda Wittgens ha avuto un merito non lieve, come appare bene in luce quando, avendo conosciuto di persona la sfolgorante bellezza dell'originale, si tien presente la grigia periferia in cui questo capolavoro era stato condannato dalla presunzione di un preistorico dilettantismo che, privo del senso della qualità, ha ancora una volta provato di scambiare la filologia e la critica con le facili prese del giuoco della mosca cieca. Ma l'attribuzione ad Antonello non si limita a restituire al dipinto quel grado, eccezionalmente alto, che gli spetta senza equivoci; prima che la tavola Cagnola venisse ricomposta assieme ai laterali che in origine le facevan corona, quella era la sola attribuzione atta a porre nella sua vera luce il problema che il dipinto richiede, problema che è anche essenzialmente antonellesco, tale da fornire forse l'avvio a spiegare plausibilmente la formazione del grande pittore messinese, almeno nella sua definizione finale; ciò che non è stato sinora risolto né dalle numerose ricerche recenti, né dalla Mostra di Messina del 1953.

Non è certo a caso che il nome di Antonello sia stato pronunciato per due volte e indipendentemente, anzi, la seconda

senza connessione con la prima, a proposito di quelli che oggi risultano i membri sparsi di uno stesso polittico, e cioè dal Longhi nel commentare le cinque tavole oggi emigrate a Buenos Ayres, e poi dalla Wittgens a favore della tavola Cagnola; gli aspetti della questione, che il Bologna ha illustrato qui sopra con grande chiarezza ed acume, trovano una bella conferma in due nuovi pannelli, fin qui sfuggiti all'esame dei conoscitori, che non solo spettano alla medesima, singolarissima personalità, ma che mostrano di aver costituito il completamento dell'ordine inferiore di quello stesso polittico di cui la tavola della Gazzada occupava il centro, circondato, nei due ripiani, dai Santi pubblicati dal Longhi.

Le due nuove tavole sono il 'San Giorgio' ed il 'San Gregorio Magno', un tempo, sembra, nella raccolta Duveen, poi nella Collezione di Edward Drummond Libbey, che li donò al Museo di Toledo nell'Ohio; qui essi entrarono sotto l'inattesa e assai inattendibile attribuzione al cinquecentista ferrarese Giovanni Battista Benvenuti detto l'Ortolano, che tuttora è tenuta per valida /*tavole* 9 *a*, *b*/. Purtroppo le due tavole furono prese in considerazione così scarsa — forse anche a causa del pesante restauro che le aveva sconciate — che oltre a venire relegate nel deposito, una di esse, il 'San Giorgio', come mi informa la Direzione del Museo, andò completamente persa, già molti anni or sono. I gravi sollevamenti di colore chiaramente visibili anche nella vecchissima fotografia qui prodotta, andarono col tempo estendendosi, sino a far cadere l'intera superficie figurata, senza che pur si tentasse un qualsiasi intervento di bonifica o di trasporto.

Che i due nuovi pannelli facciano corpo assieme agli altri già riuniti dal Bologna è cosa che, a prima vista, non risulta in modo altrettanto piano ed evidente; ma poiché nel nostro mestiere non è mai eccessiva la meticolosità necessaria a ristabilire il dato di fatto, sarà perciò lecito dilungarsi, soprattutto in un caso così fuori del comune, nell'analizzare minutamente, per quanto travisati dal restauro, gli indizi offerti dalle due tavole.

Per cominciare dal 'San Gregorio': anche dalla riproduzione risulta quanto la figura sia soffocata, quasi grossamente ritagliata nello svolgimento della linea di profilo, dal greve strato di porporina che, posto a rammodernare l'oro del fondo, è passato ad invadere alcuni brani della tempera, sopratutto là dove il contorno è più mosso ed articolato. Benché spalmata senza risparmio, la dozzinale ridoratura lascia però intravedere che il fondo originale esiste an-

cora, ed è fittamente operato da un motivo a racemi e volute floreali, ottenuto con una successione di minute punzonature, lo stesso cioè che caratterizza le altre tavole della serie. Più in basso, il parapetto marmoreo a specchi intarsiati che passa dietro al Santo è identico a quello che si legge nella 'Madonna' e nel 'Sant'Ambrogio'; e quel poco della parte superiore, con la cimasa e i dentelli, che qui manca, è evidentemente imputabile al traboccare della ridoratura, che ha di nuovo oltrepassato i confini del fondo, invadendo anche un tratto della tempera. Quanto al nimbo, ogni traccia di quello originale è scomparsa, nascosta sotto un dozzinale rifacimento costituito da un semplice cerchio di gesso rilevato, che nell'incerta e tremolante curvatura contrasta visibilmente con la perfezione tecnica delle parti a tempera e con la ricca decorazione del fondo originario.

Nel pannello compagno, a parte il fondo dove la ridoratura lascia intravedere il solito motivo a racemi floreali, il triviale restauro ha infierito esattamente all'opposto che nel 'San Gregorio': ché mentre si è salvato il nimbo (ed è del medesimo tipo già presentato dalla serie Gazzada-Buenos Ayres) è invece andato perso il parapetto marmoreo, qui sostituito con un analogo ma diverso motivo architettonico, più basso e decorato di cornici e fregi a rosette: ma condotto con modi così sbilenchi e irregolari da denunciare inequivocabilmente l'inabile ed affrettata esecuzione del restauratore.

Le corrispondenze esterne fra le due tempere di Toledo e le altre già note non si limitano a queste: con un riscontro di sorprendente esattezza ritornano perfettamente identiche anche le misure, che qui sono di $37 \times 14\frac{1}{2}$ pollici, mentre per il dato iconografico è plausibilissima la presenza di un 'San Gregorio' in un polittico dove già figurano un 'Sant'Ambrogio' assieme ad un 'San Gerolamo': c'è da scommettere che nell'ordine superiore un 'Sant'Agostino' a mezza figura completava la serie dei quattro Dottori, accanto all'immancabile 'Crocefissione' che doveva sovrastare il pannello Cagnola. E mi astengo ormai dall'elencare tutte le altre, numerose ed evidenti, corrispondenze di caratteri grafici, tecnici e persino di motivi ornamentali: nel 'San Gregorio', ad esempio, il broccato del piviale è quello di uno degli Angeli della tavola Cagnola, mentre il fregio di gemme e perle che ne accompagna l'orlo sino a terra ritorna nella veste della Vergine e nella mitria del 'Sant'Ambrogio'.

In una vicenda così disgraziata come quella sortita dai due quadri di Toledo, c'è persino da consolarsi constatando che la parte di vittima è toccata al 'San Giorgio' piuttosto che al compagno; non perché l'opera distrutta fosse segnata da una meno intensa qualità, ma perché essa era indubbiamente assai meno essenziale ai fini della lettura della posizione storica dell'artista. L'aria di famiglia lombarda vi si riconfermava in pieno, secondo aspetti equidistanti dal Foppa (si veda ad esempio il 'Sant'Alessandro' del polittico bergamasco oggi a Brera) e, in un certo senso, dal Borgognone: ma, nel partecipare in modo preminente alla mescolanza culturale del pannello, il dato lombardo faceva recedere quella certa vena di sapore esotico, francese più che nordico, che, affine a quanto si rileva nel 'San Lorenzo' oggi a Buenos Ayres, risultava qui diluita nel solvente di una grammatica stilistica nostrana, al punto da non poterne lecitamente dedurre un preciso orientamento in direzione di un nome e di una tendenza piuttosto che di un'altra. Una condizione dunque, quella del 'San Giorgio', ben diversa dal 'San Gregorio', dove la cultura del misterioso pittore ritorna sui poli indicati dal Bologna nella tavola Cagnola, e con una esattezza di allusioni che non lascia dubbi di sorta: cioè Antonello da Messina e Ruggero van der Weyden. Per il rapporto antonellesco, l'evidenza con cui esso si manifesta, confrontando questa figura con il 'San Benedetto' del polittico messinese del 1473, è tale da postulare non già riflessi occasionali, né tanto meno una generica 'circolazione di idee', ma un appiglio preciso, diretto, quale poteva scaturire soltanto da un diretto rapporto fra i due pittori. Ma quale la via per risolverlo? La soluzione che, a prima vista, sembra quella buona, e che cioè la tavola di Toledo e con lei l'intero polittico siano di un pittore lombardo-fiammingo operante sotto la spinta di Antonello, non è più da percorrersi quando si tengan presenti taluni fatti, da cui l'intero problema esce anzi capovolto. E non è tanto il riferimento cronologico, giusta il quale non vi è nulla in tutto il polittico, e tanto meno in questo nuovo scomparto, che ne faccia scendere l'esecuzione al di qua del 1470, al massimo, come ebbe già a precisare il Longhi per i cinque pannelli a lui noti, e come ora conferma il Bologna a proposito della tavola Cagnola; ma si è che proprio il modulo figurativo di questo 'San Gregorio' cresce in una dosata mescolanza di stile dove il presunto 'ascendente' antonellesco si tramuta, a meglio vedere, in un 'precedente' di Antonello stesso, almeno dell'Antonello

che finora ci è noto con precisione di riferimento cronologico, e di cui la prima opera datata è il polittico del 1473, visto che nella scritta del 'Cristo benedicente' di Londra la data del 1465 va tenuta in sospeso per una evidente contraddizione che sinora non si è riusciti a spiegare plausibilmente. Se, nel contesto cronologico generale, questo pannello può dunque costituire il punto di partenza per una linea di sviluppo che conduce sino al laterale del polittico messinese di Antonello, sarà ormai difficile pretendere il contrario. Quello stesso orientamento verso Ruggero van der Weyden e i suoi seguaci immediati (sopratutto Dirk Bouts) che il Bologna ha giustamente individuato nella tavola Cagnola, specificandone una delle fonti precipue nella parte centrale del 'Columbaaltar' di Ruggero, ritorna in questo pannello con accresciuta intensità di dati: a cominciare dallo psicologismo 'introverso' secondo cui è raffigurato il Santo, teso e assorto nell'ascoltare la voce della mistica Colomba che gli sussurra all'orecchio; dal suo tipo fisionomico che è quello di certe creature del van der Weyden (e si veda il frammentario 'San Giuseppe' riprodotto dal Friedlander, vol. II, tav. 23); fino al segnare delle pieghe, che sul busto scendono in un duro e netto fascio di parallele; e, soprattutto, sino al modulo stesso della figura stante, di cui è palmare l'affinità strettissima di stampo con certi momenti del Bouts, come il 'San Girolamo' della Chiesa di San Pietro a Liegi (M. Friedlaender, vol. III, tav. 14), persino nel dettaglio, così tipico, della mano che sorregge il libro senza peso. A confrontare insomma il pannello di Toledo e quello di Antonello con gli archetipi fiamminghi di questo modulo figurativo, ci si rende pienamente conto che il primo ne discende con una immediatezza assai superiore a quella del secondo, che tuttavia mostra di essere con la nuova tavola in un rapporto che sarebbe assurdo negare: e che trova appoggi in considerazioni solo apparentemente marginali e cioè, per esempio, che la decorazione a racemi del fondo oro (così eccezionale per Antonello) che presentano i tre piccoli 'Dottori' della Pinacoteca di Palermo, è assai vicina come tipo e come esecuzione a quella che arricchisce le otto tavole di questo eccezionale polittico. È ormai tempo di chiedersi, insomma, se il rapporto Antonello-Lombardia (che, come osserva il Bologna, rinasce al momento stesso in cui è stato demolito il documento su cui l'aveva impiantato il Malaguzzi-Valeri) non debba essere effettivamente precisato in quello fra Antonello e Zanetto Bugatto: e ciò non solo perché l'autore di queste tavole è,

anche a mio avviso, lo stesso dell'enigmatico 'San Gerolamo' dell'Accademia Carrara, opera questa dove l'incrocio fra Lombardia e il van der Weyden collima esattamente con il percorso del Bugatto e sopratutto con gli anni in cui questo si recò alla bottega del maestro fiammingo, come indicò il Bologna su questa stessa rivista; ma anche perché in questo 'San Gregorio' di Toledo lo splendido fregio di gemme e perle che accompagna l'orlo del piviale è precisamente quello che il Fouquet ebbe caro nel Dittico di Melun e in alcune delle più celebri miniature: un bellissimo brano di 'verità ornata' che, ancora una volta, collima con i ricordi intorno a Zanetto: quello stesso pittore che, dopo morto, lo Sforza voleva sostituire con Antonello da Messina.

MINA GREGORI

ALTOBELLO E G. FRANCESCO BEMBO

Nel riprendere il tema che ho fatto oggetto di una prima ricerca (in 'Paragone', n. 69) e cioè quel momento nodale della pittura cremonese che fu il secondo decennio del Cinquecento, dirò che sono stata a lungo trattenuta dallo stendere questa che doveva essere la puntata finale, dalla speranza che, sul punto principale delle mie induzioni, e cioè sullo svolgersi in parallelo del percorso di Altobello Melone e di quello del Romanino, così poco studiato e premessa indispensabile per veder chiaro in quegli anni anche a Cremona, qualche documento non prima conosciuto, qualche notizia certa venissero, come invece non si è verificato, a suffragare i miei tentativi o, che fa lo stesso, a smentirli.

E sarei stata costretta ad arrendermi allo stato di fatto, se proprio la lunga mora, com'era nelle previsioni, non avesse consentito al problema, una volta aperto, di accrescersi notevolmente mediante numerose aggiunte di opere dalla parte cremonese.

Mi avvedo che in un passaggio di quel mio scritto, ho creduto di fissare l'avvicinamento del Melone al Romanino dopo il ritorno presunto del bresciano dal Veneto, sul 1513-14. Oggi posso produrre qualche argomento che viene a smentirmi, estendendo quest'amicizia più addietro di quanto si potesse allora arguire, a un certo punto della fase giorgionesca del Romani, aperta per noi dalla 'Madonna' Cook e trascorsa dal 1508 al '12 circa, attraverso la 'Pietà' di Ve-

nezia (1510) e la 'Sacra Conversazione' già Benson. È nel clima di codesto giorgionismo meditativo e timido per le sue stesse premesse culturali che Altobello non esita a entrare decisamente a fianco del collega bresciano, forse già poco dopo il '10, abbandonando per sempre i residui di cultura quattrocentesca (ferrarese, cremonese o veneziana che fosse) o comunque arcaizzante, che potevan vedersi ancora, e sia pure accanto a citazioni precoci della nuova cultura, nelle primissime opere, che saranno tutte da fissare nel primo decennio.

Vedo legatissimo, ad esempio, alla 'Madonna' Cook */tavola* 10 *a*/ questo stupendo disegno conservato nella cartella del pittore cremonese della raccolta degli Uffizi */tavola* 10 *b*/. La figura allegorica deve credersi una Carità, per i puttini appollaiati bizzarramente tra le pieghe, abbondantissime, della veste della donna, il cui gusto si rivela, fin troppo chiaramente, di riporto nordico. Nell'atteggiarsi schivo di questa, come della Madonna Cook, è quel particolarissimo timbro conferito dal sentimento giorgionesco, così come nei panneggi la cura cui si dedicano entrambi i pittori per ricomporre l'eccessività nordica, ipergrafica, delle pieghe, in una misura monumentale e italiana, riflette analoghi accordi tentati a Venezia nella stessa cerchia giorgionesca.

A questa fase di Altobello dovrà aggiungersi anche la 'Santa Caterina' */tavola* 11/, così poco rammentata, dello Staedel Institut di Francoforte. Spesso attribuita a Bartolomeo Veneto, avrebbe servito come eccellente carta di presentazione per il suo vero autore, se si fosse potuto convocarla a Venezia, alla recente mostra giorgionesca.

Interessante che un'antica attribuzione a Cesare da Sesto mirasse a inserire quest'opera nella cultura milanese, non meno esoterica della veneziana di quegli anni, anche perché viene a toccarsi, di tangenza, il problema aperto sin dai tempi del Vasari delle possibili desunzioni di Giorgione dalla cultura leonardesca. Ma qui, l'affascinante intrico di sempreverdi è di chi abbia ammirato piuttosto la 'Laura' di Vienna che non qualche quadro lombardo. Veneti sono il cielo impastato di cirri, e il paese che non si stenta a immaginare coloratissimo. Non meno giorgionesca ci pare la bellissima immaginazione, poeticamente evasiva del soggetto, che tramuta proprio uno degli attributi della Santa, la corona regale, in un piccolo serto rusticano. La presentazione medesima, così timida dietro il frammento della ruota

puntuta, su cui la Santa appoggia cautamente le piccole dita lucide e perlacee, rammenta il ritratto Giustiniani di Berlino o altri esemplari del primo Giorgione.

Alla fine dell' '800, su di una traccia del Morelli, Adolfo Venturi ('L'Arte', 1899), includeva quest'opera incantevole nel catalogo piuttosto estensivo, e tuttora da rivedere, di Bartolomeo Veneto: un pittore al quale si dava in quel tempo un peso anche troppo rilevante. Fu proprio il nome di costui ad assorbire non poche cose cremonesi: nessuno avrebbe potuto meglio impersonare, smarritasi la nozione di una scuola cremonese, la cultura rapsodica e mescolata, lo stile antico-moderno che le furon proprî nei primi due decenni del Cinquecento. È un fatto che in quest'opera una certa compattezza di stesura, e quell'applicazione, di gusto affatto nordico, nello sfilare uno per uno i capelli sottilissimi che nondimeno si compongono nella capelliera biondiccia, gioverebbero da soli a distinguervi Altobello dal Romanino e a far ravvisare nel cremonese quella moda 'ponentina', ch'era stata portata a Cremona dallo stesso Bartolomeo e dal Marziale, convertendosi quasi sùbito, com'è noto, per mano dei pittori locali in uno di quei caratteri che parrebbero autoctoni per esservisi radicati ben presto.

Aggiungerò che il Borenius, nelle sue note all'opera del Cavalcaselle, e lo stesso Berenson si associavano all'opinione del Venturi. E non c'indugeremo sull'ultima proposta del Suida, che nel 1929 (*Leonardo und sein Kreis*) orientava la 'Santa Caterina' sul nome impossibile del Bachiacca.

Di questo momento dell'artista cremonese non si conosceva, in sostanza, che il ritratto della Carrara; ora può dirsi che esso si estese oltre il risultato di un'opera sola, ed è bellissima attestazione che lo dichiara eccellente giorgionista. Giorgionista di terraferma, s'intende, ma non meno qualificato di altri colleghi più fortunati.

*

Seguiamo ancora per un poco quel mio scritto già abbastanza stagionato. Nulla o quasi va mutato, mi pare, circa la fase che ho creduto di vedere dopo il ritorno del Romanino da Padova, e nella quale i due artisti fanno a gara in alcune bellissime opere dove l'intenzione 'prospettica' sembra insistentemente accentuarsi: creando di concerto il terreno sul quale si muoveranno da un lato il Bembo degli affreschi del '16, e dall'altro il Moretto delle ante d'organo di Lovere, del '16-'18.

Ma v'è dell'altro da aggiungere. La scoperta, dovuta alle ricerche e all'alacre ingegno di Luisa Ferrari, dei due laterali, tuttora in zona bresciana, della 'Madonna' Rabinowitz, con un 'San Pietro' e un 'San Giovanni Evangelista', se da un lato mi porge conferme che non speravo tanto probanti specie riguardo all'attribuzione, dall'altra propone un aspetto anche più complesso del problema. Il pittore cremonese vi dimostra una potenza d'immaginazione orientata in senso abnorme e già sostanzialmente anticlassica, che sta a metà strada tra l'Aspertini, la misura 'cubica' e perciò inizialmente manierista del Bramantino da un lato, e i danubiani dall'altro. Avvicinate i 'Santi' bresciani (che verranno presentati al più presto su questa rivista da chi li ha scoperti) ai due di Cassel, o a quelli dell'affresco di Tavernola, e vedrete come in codesti il Romanino sia ben lontano dal voler piegare la forma a significati tanto eccentrici.

La supposizione, che del resto è già stata formulata, secondo la quale ad Altobello, forse in misura maggiore che al bresciano, spetti l'aver dato il via a una fronda pittorica, utilizzando a questo fine anche le mode nordiche, ne viene, se occorresse, avvalorata.

Quanto al Romanino, negli anni che precedono la sua partecipazione all'impresa pittorica del Duomo cremonese (1519-20), egli dà alcune prove geniali, e varie negli intenti; con una mobilità che non gli vedremo in séguito, una volta inoltratosi nel terzo decennio e che va intesa, anch'essa, come segno dell'inquietudine dei tempi.

Del secondo decennio avanzato sono dunque le sue puntate nordiche, certo stimolate dai cremonesi: la paletta di San Rocco, a mo' d'esempio, che per noi va collocata dopo l'affresco di Tavernola, richiama, nei Santi laterali, i due pannelli bresciani di Altobello e in parte la morfologia 'danubiana' dei 'Quattro Santi', che lo Zeri ha pubblicati in 'Paragone' (n. 39). E giacché si cita questa tavoletta: qualcuno avrà già rilevato che il San Sebastiano, ammatassato, aspertinesco, sarà un modulo anche per il Romanino più tardo, in una delle palette di Salò e in un disegno assai simile, sebbene variato nell'altro Santo, che si trova agli Uffizi [1].

A fiancheggiare questi moti di fronda, a figurarvi anzi, non dubitiamo, come fatto primario, sta la pubblicazione, nel 1516, della pala bergamasca di San Bartolomeo di Lorenzo Lotto. La risposta, crediamo quasi immediata, del Romanino, si legge nella paletta già della collezione Cook /*tavola* 12 *a*/,

attribuita all'artista con riserve eccessive dal Borenius che vi sospettava l'intervento, inafferrabile in verità, di Altobello, forse per taluni caratteri insoliti. Difatti, ecco il barocchetto del Romanino farsi più agitato e la forma più instabile, specie nel gruppo centrale. Nei Santi, l'umanità dimessa, umile, indigente, è anch'essa una declinazione 'bresciana' di motivi poetici lotteschi e sembra aprire la strada in modo sorprendente al Moretto maturo: tanto che si sarebbe tentati di vedervi piuttosto il suo intervento nelle parti più calme e trasparenti.

Il percorso del Romanino prosegue, per noi, nella freschissima paletta di Berlino [2] che, per la fragranza pittorica tocca ormai l'apice dell'arte del pittore, ed è l'antefatto più prossimo della celebre tavola bresciana di San Francesco, sulla cui situazione cronologica ci siamo già espressi a suo tempo. Qui, i panneggi strascicati, i manti reverenziali non potranno mai intendersi senza l'azione del Lotto. Ma ecco il Romanino, giunto a Cremona per dipingervi in Duomo, adeguarsi al modo di comporre classico e ampio cui aveva dato il via, su quei muri, per primo il Boccaccino; ma intervenendo, il bresciano, con la dovizia ammirevole di una pittura sontuosa e, quasi, decadente.

Tornato a Brescia, a distanza di un anno soltanto, saranno invece i primi segni di un'immaginazione contrita, neo-gotica a dar il timbro sentimentale alle tele della cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista. Ma lasciamo il Romanino al suo atteggiamento che sembra anticipare precocemente qualche stato d'animo della controriforma; e dal quale il pittore, giovandosi di gamme di preferenza più spente, non vorrà più allontanarsi.

*

Quanto al collega cremonese, il suo mutamento tra i primi due affreschi e la serie seguente, non del tutto di facile lettura (mutamento avvenuto nel giro di pochi mesi e già avvertito dal Cavalcaselle), è forse da intendere primamente e proprio per la quasi nulla distanza temporale, come variazione sui molti mezzi espressivi che l'artista si trovava ad avere ormai a disposizione: e dovrà anticiparsi che anche in séguito Altobello alternerà liberamente modi diversi. Fenomeno interessante sul quale potrebbe tentarsi un parallelo (che anche cronologicamente non fa una grinza) tra gli esperimenti di codesti settentrionali, affidati a un veicolo frattanto divenuto pittorico e liberissimo, e le intellettuali diversioni che nel centro d'Italia dan luogo alla 'maniera'.

Nella 'Fuga in Egitto' e nella 'Strage degli Innocenti', vi abbiamo già accennato, l'affinità col Romanino è strettissima, anche se Altobello non manca di presentarvisi con tutta la carica, e quale carica, dell'umor personale. Difficile credere, infatti, che senza lo zampino del pittore, e cioè senza che egli proponesse in anticipo il suo programma, i fabbriceri potessero incorrere in queste richieste quasi incredibili: che nella 'Fuga in Egitto' si vedessero 'le persone andéteno con lui / San Giuseppe / et che li véneno incontra per li Deserti le guardie, forme de Draghi, Animali, Uccelli, che li véneno a far reverentia e che lo accompagnaveno in fino a una certa Città' [3]. Al pittore s'ingiungeva infine di superare il contiguo Boccaccino e gli affreschi ci dicono come Altobello abbia inteso codesto impegno di modernità: eccolo ricavare per la 'Fuga' gli animali dal repertorio düreriano; cincischiare le cediglie dei panneggi come un pieghettato grünevaldiano; accendere le nuvole come se percorse da scariche elettriche; inondare tra le frasche i pennacchi degli armati con un fiotto di luce lunare, altdorferiana.

La scrittura corsiva, quasi cinese, maneggiata anche dal Romanino, qui s'infittisce per trasferto dai tratti accostati delle incisioni. Una follia del nuovo mezzo tecnico, condotta dai cremonesi (giacché il medesimo si verifica anche nella parte sostenuta, negli affreschi, dal Bembo, che beneficia di una sia pur tenue precedenza cronologica) a un punto insuperabile. Anche il tratteggio incrociato di origine umbra, usato a Cremona dal Boccaccino, s'intende in tal modo superato, non è più che un antefatto, e l'innovazione sarà meglio intesa nell'àmbito delle simili trasformazioni promosse, con un decennio di anticipo, dall'Aspertini. Ma, per restare ad Altobello, crediamo che egli ne avesse già dato, poco prima degli affreschi, una prova ammirevole, paradigmatica addirittura, nella trama chiaroscurale, ombrosa e inchiostrata come una stampa di prima tiratura, dei 'Quattro Santi' già citati e illustrati dallo Zeri.

La 'Strage degli Innocenti', soggetto amatissimo in quegli anni, fu per il nostro una nuova occasione di incontri culturali. Il cremonese mostra di conoscere, per cominciare, l'incisione famosa del Raimondi dal disegno dell'Urbinate, giacché la donna reclinata sulla sinistra dell'affresco a piangere sul suo piccolo morto porta un curioso copricapo visto in prospettiva, ricavato pari pari dalla stampa.

E altro può leggersi nella 'Strage'. Il profilo luminoso della donna in basso a destra ripete qualche intatto modello

tizianesco, a dirci che il pittore non restava dall'aggiornarsi su binari veneziani; e si potrà accostargli, come desunzione probabile da un originale smarrito del cadorino, questa 'Madonna' /*tavola* 12 *b*/, che sul commercio odierno porta il nome del Moretto da Brescia. Senonché, son proprio queste citazioni a consentirci di valutare il contrasto sostanziale opposto da Altobello al classicismo cromatico. La sua pittura, condotta alla brava e pur densa di carattere, sarà meglio intesa se vista nella stessa luce di che brilla la meteora zingaresca del Dosso. Quanto alle forme, intaccate e sfatte in modo tanto caratteristico, non potrà tacersi che, oltre alla somiglianza già detta con il Romanino di ritorno da Padova, vi è altresì stringente il parallelo con le coeve trascrizioni incisorie dei celebri 'Trionfi' di Tiziano, devianti, anch'esse, in senso anticlassico.

Se mi si chiedesse, a questo punto, ancora un esempio, il più rappresentativo, dopo gli affreschi, della situazione mentale di Altobello all'incrocio fra queste tendenze, ecco, io produrrei la 'Coppia di amanti' di Dresda, un celebre esemplare di cultura veneziana il cui interesse si colora, per soprappiù, dell'attenzione, non dico della letteratura, che l'Ottocento si è compiaciuto di dedicargli /*tavola* 13 *a*/. L'opera è stata ritenuta qualche volta persino derivazione immediata da Giorgione, forse perché una replica più scadente o più guasta che alla fine del secolo scorso si trovava nella raccolta Scarpa a Motta di Livenza recava, sulla fibbia del cavaliere, la scritta: 'Mancin': e il Mancini si è fatto creatura diretta del maestro. Opinione che potrebbe prendersi in considerazione, se non fosse chiaro, per cominciare, che questi personaggi non sono direttamente giorgioneschi, ma presuppongono la trasformazione patetica del Romanino dai moduli tizianeschi di Padova e dell''Adultera' di Glasgow. È anche dubitoso che potesse accettarsi in guisa di firma quella scritta confinata nel cappello dell'uomo e che, secondo qualche testimonio, appariva, già allora, almeno ripassata. Ridotto, secondo noi, il significato del quadro Scarpa (anche se il Fiocco, dopo averlo rintracciato nella collezione Dalla Zonca a Venezia, abbia voluto rafforzarne l'importanza)[4] dovrà dirsi delle molte opinioni intorno all'opera compagna di Dresda che per noi è da ritenersi il prototipo da cui deriva e il quadro Scarpa e qualche altra copia, come quella che apparve alla vendita romana della collezione del marchese della Rena (1905). Bresciana per il Cavalcaselle, friulana per il Morelli, bresciana ancora per il Berenson che da un

primo orientamento verso Calisto Piazza (1907), in seguito decideva per il Romanino, prossima al quale l'ha ritenuta, nell'articolo citato, anche il Fiocco. Andrà aggiunto che, frattanto, ed era salire di un gradino verso la verità, veniva qualche volta (Mündler, Nicodemi) operato l'abbinamento con il ritratto altrettanto discusso di Bergamo, che allora si diceva raffigurare Cesare Borgia e che l'opinione giustissima del Cavalcaselle aveva già fermamente orientato verso Altobello.

Che si tratti del cremonese anche nel caso degli 'Amanti', non vi sarà dubbio, se ci si provi a perlustrare più attentamente l'affresco della 'Strage'. Ecco i grandi berretti e i pennacchi a ruota, ecco finalmente i compagni del cavaliere, in verità piuttosto appiedato, di Dresda */tavola 13 b/*.

I passaggi continui tra la tavola e l'affresco la fanno collocare, crediamo, allo stesso tempo. La temperatura della condotta pittorica nel paesaggio tempestoso, in ebollizione, sul viso reclinato della donna florida e un po' sfatta, ci par la medesima e sia pure col divario delle tecniche diverse.

Per quanto è della trattazione del tema — uno di quei 'sujets libres' noti anche all'amatore di stampe cinquecentesche — Altobello mostra d'intendere, per cominciare, l'avventante evidenza che poteva ottenersi, al séguito di Giorgione, per via di colore. Su queste premesse, noi non vorremo poi attribuire al cremonese una sterzata naturalistica in senso lombardo, come il Savoldo s'era già provato a realizzare. Ma è pur vero che qui affiora, per meno sceltezza, una tal quale verità che non troveremmo in codesto genere di trattazioni, se dipinte a Venezia. Di più, il pittore cremonese sembra insistere sulla simbologia applicabile al soggetto, sul 'memento' proverbiale sempre caro all'arte nordica e ne pone in rilievo gli attributi, vistosamente. Anche l'ispessirsi della materia sulla resa della pelliccia e delle stoffe, proprio ai pittori del giro 'ponentino', concorre a questo effetto quasi brutale.

Chi ci ha seguito fin qui non stupirà di trovare, nella letteratura critica dedicata all'opera, una citazione del Caravaggio, che il Morelli credeva di poter fare a confronto, e, naturalmente, per dire tutto il male possibile del grande lombardo. Quanto a noi, avanzate le riserve del caso, noteremo che quel contrasto, quell'impasto inestricabile di miseria e di nobiltà che s'impersonano in codesto malinconico Ruzzante e nella sua compagna, è quale il Seicento soltanto saprà esprimere con adeguata eloquenza. Senza

dire che proprio il particolare del guanto scucito — un tratto intensamente caratterizzante e con una carica indicativa che ne fa un'osservazione di costume — fu rammentato dal Caravaggio per una delle prime opere che facesse in panni 'moderni', intendo i 'Bari' Sciarra, un quadro oggi smarrito, ma che l'Ottocento ancora conosceva e a cui implicitamente si appellava la citazione del Morelli.

Un'altra testa femminile che si direbbe spiccata dal muro degli affreschi, se non fosse a sanguigna, è nella collezione di disegni delle Gallerie di Venezia */tavola 14 a/*, e me l'ha ricordata il Longhi con riferimento ai problemi altobelleschi. Il notevolissimo foglio, per tradizione mantenuto nell'orbita di Giorgione e sommamente qualificato, per le sue bellezze, a restare in questo elevatissimo raggio culturale, fu esposto alla mostra veneziana con una attribuzione al Pordenone che non avrà convinto nessuno, tanto più dopo che il Fiocco (*Il Pordenone*, 1939, p. 152) non aveva mancato di notarvi la 'fattura piuttosto lombarda'.

Lo studioso dovette modificare in séguito la sua opinione, se un altro disegno della sua collezione personale */tavola 14 c/*[5] in rapporto certissimo col primo, giacché ne amplia l'impianto in un'idea quasi completa per il ritratto cui la testa era destinata, porta il nome, dubitativo, del Florigerio: con un'oscillazione nell'entroterra veneto, tra Lombardia e Friuli, cui il nostro Altobello ha fatto ormai l'abitudine.

Lo scollo segnato, quasi uno sgraffio, dalla catenina divagante (la ricordate, con la bellissima gemma, sul petto della donna di Dresda?) è chiuso da una gala gualcita nervosamente, dove si tradisce un'inquietudine di segno che potrebbe sembrare lottesca, se il margine non fosse segnato da una condotta appena più grafica. Sottile è l'indagine della macchia chiaroscurale, quasi degna, anch'essa, del Lotto, della penombra trasparente sotto lo schermo del turbante, la cui inclinazione sembra voler abbozzare un contrasto luminoso: il motivo, difatti, ritorna meglio accentuato, nell'altro disegno. Pensato in un impianto più largo del ritratto virile della Carrara, o della 'Santa Caterina' di Francoforte, questo ritratto nacque certamente a lato degli affreschi, e non della prima serie soltanto. E sarà il garbo ampio delle grandi maniche a sboffi a far riscontro con un brano della 'Strage', o il turbante a identificarsi, quasi, col copricapo che ondeggia, luminoso e lunare come un palloncino veneziano, tra la calca degli sgherri della 'Presa di Cristo' */tavola 14 b/*.

E passiamo ad altro. Anticamente nella collezione Trivulzio e poi emigrato in Inghilterra questo 'Ritratto di dama' /*tavola* 15 *a*/, tornato di recente in Italia per ricupero dopo molte vicende, fu prestato nel 1902 dalla collezione Beattie di Glasgow per l'esposizione di quadri italiani a Burlington House. In quell'occasione venne posta in forse l'attribuzione al Boltraffio con la quale era stato presentato e il nome che si pronunziò più insistentemente fu ancora quello di Bartolomeo Veneto. Più importante che intanto si convenisse, per questa via, sul fondamento veneto dell'opera.

Allora si tentò di precisare anche l'identità della dama, suggerendo che potesse trattarsi di Veronica Gambara (noi siamo incorsi nel saggio precedente in un deplorevole errore citando il ritratto con altro nome). L'origine della nobildonna pareva qui allusa dalle costruzioni fortificate, identificabili, senz'ombra di dubbio, con la rocca di Brescia. E la constatazione, si tratti o meno della Gambara, rimane a confermare il commercio tenuto da Altobello con la città vicina, e non solo in veste di discepolo.

La presentazione del ritratto è modellata su di uno stampo che vuol essere ormai classico: e si allude qui a Roma non meno che a Firenze. Alle ammirevoli larghezze pittoriche del corsetto sfrangiato, degno dei maggiori tizianeschi di terraferma, fan riscontro gli intenti formalistici delle pieghe replicate nell'arco delle maniche, ampio come in un ritratto, per intenderci, alla 'raffaellesca'. E tuttavia, al dipingere largo e impastato, al falcare grandioso, contravvengono alalcune delle rémore immancabili in un pittore di area mantegnesco-ferrarese e interessato, per giunta, anche alle incisioni nordiche: come si legge negli unghielli 'grafici', peraltro di qualità assai elevata, degli sboffi bianchi delle maniche.

La situazione di Altobello tra codeste sollecitazioni culturali si dimostra poco diversa da quella che è propria, negli stessi anni, anche del Correggio; che, però, saprà uscirne nel modo che sappiamo. E non già che si voglia negare, con ciò, l'intelligenza della combinazione mentale del nostro. La catena di formato insolito che appoggia, alquanto incomodamente, sullo scollo della dama, traccia ombre curiose e divaganti da non dispiacere, ancora una volta, a Lorenzo Lotto. Quanto all'impegno formalistico che vi abbiam rilevato, esso si dispiega anche più chiaramente nella seconda serie di affreschi. E che tutto ciò debba attribuirsi in gran parte al vento che stava spirando a Cremona, è l'ipotesi più ragionevole.

Dal 1515 il Boccaccino, già orientato verso Ferrara e Venezia, e sùbito dopo il giovane Bembo negli affreschi del Duomo, si mostrano freschissimi di ricordi romani. A questo clima ci pare tener dietro il Melone, e più decisamente negli ultimi affreschi. Così che nel biennio '15-'17 si configura su quelle pareti un nodo singolare di cultura mescolata di Nord e di Sud dei più precoci che si siano verificati in quel tempo, che pure non mancò di combinazioni artistiche affini. Il panneggiare si fa ampio, e i tanti e stupendi ritratti di cui si popolano le storie sacre contribuiscono a una tal quale atmosfera 'curiale', di cerimoniale raffaellesco, certo derivata dalle 'Stanze'. La poetica di accomodamento tra Nord e Sud dell'Holbein vi ha qui un immediato antefatto e direi che ne sono similissimi gli estremi: tanto che occorrerà, d'ora in poi, tenerne il debito conto nel rifare col maestro tedesco le tappe del suo viaggio in Lombardia, che dovette aver luogo nell'inverno 1518-19 e del quale sono tracce indubbie nella sua attività successiva. Gli affreschi al municipio di Basilea, di cui una prima serie risale al 1521-22, sono purtroppo perduti, ma dalle composizioni che si conoscono per derivazioni o disegni, par chiaro che l'artista, nel modellarsi sullo stile monumentale italiano, lo mediasse anche, per così dire, attraverso l'edizione che se n'era già data per tempo a Cremona. Uno dei pochi frammenti originali che ci restino, con 'Gli ambasciatori dei Sanniti dinnanzi a Curio Dentato' /*tavola* 15 *b*/, parla in modo quasi sconcertante di un'affinità con i cremonesi, e specie con Altobello, che non può esser certo casuale.

*

Per Gian Francesco Bembo, che fino a un secolo fa rimase confuso con i quattrocentisti omonimi[6], il problema del viaggio nel Sud è aperto sin dall'antico da un interrogativo che soltanto le opere, che spesso parlano quanto e forse più dei documenti, possono contribuire a chiarire. Il Vasari, nella vita di Polidoro e Maturino, registra a Roma ai tempi di Leon X, e dunque dal 1513, un Gian Francesco Vetraro, che aveva dipinto un''arme' del Papa, decorandola con figure d''ignudi', sulla facciata della casa del Cardinale Francesco Salvini, e mostrandovi di saper condurre così bene i colori in affresco da superare le opere fattevi a concorrenza dagli stessi Polidoro e Maturino, per lo storico aretino votati sin d'allora ai loro alti destini di pittori di chiaroscuri. Dovrà dirsi che il Vasari, forse per non conoscerne tracce successive

sulla scena romana, mostra di credere che il Vetraro fosse morto da giovane, ma non ci pare contraddicevole a questa notizia l'identificazione col Bembo cremonese, già data per certa nel *Discorso* di Alessandro Lamo, uscito alle stampe nel 1584: buonissima data perché l'asserzione possa accettarsi anche dalla critica storica più esigente.

Le opere del Bembo, del resto, non possono che appoggiarla. Che costui avesse preso cognizione 'de visu' della pittura romana, l'ha notato anche il Gamba, nel pubblicarne gli affreschi del Duomo ('Bollettino d'Arte' 1924-25, p. 196), che ne attestano la forma più antica, come la scritta ('Bembus incipiens') sta a suggerire. Quali che siano state le vicende del soggiorno nella capitale (si è anche supposto che egli si fosse accompagnato al Boccaccino nel suo viaggio nel centro d'Italia, databile tra il '10 e il '15), noi ci asterremo, per ora, dal sospettare col Cavalcaselle — secondo un'ipotesi espressa nella storia della pittura del nord d'Italia, ma che egli stesso lasciava cadere nel libro specialistico su Raffaello — che il cremonese si fosse mescolato addirittura ai collaboratori degli affreschi nelle 'Stanze' Vaticane. Ci contenteremo di rilevare che, al suo ritorno, le citazioni dell'alto stile romano sono quasi senza anacronismi. Nella 'Presentazione al tempio' /*tavola* 16/ egli sembra ricordare il gruppo dei cardinali che attorniano Leone I sul cielo corrusco dell''Attila' della seconda stanza e un parallelo significante è con le predelle coeve della pala lottesca di San Bartolomeo, anch'esse fitte di ricordi romani. I broccati sfoggiati dai personaggi del primo piano sono ottenuti con una ricchezza di effetti che ricorda ancora quelle parti dello stile raffaellesco in via di arricchirsi, nell'impegno ritrattistico, di ammirevoli, sottili osservazioni locali; parti già ravvisabili nella Stanza della Segnatura, nel consesso che attornia Gregorio IX in atto di consegnare le Decretali.

Il Bembo mostra insomma d'aver fatto suoi, d'aver assimilato questi e altri brani ritrattistici, dove il velluto 'che fa il pelo', il damasco 'che suona e lustra' (per riprodurre l'eco dell'ammirazione vasariana), erano esposti alla vista meravigliata di tanti viaggiatori. E varrà la pena di ricordare che in codeste ricerche fu il punto di tangenza tra Raffaello e gli aiuti — o gli amici — settentrionali: tanto che accanto ad esse è già stato sospettato, almeno come mentore silenzioso, Lorenzo Lotto, presente, com'è noto, nella capitale tra il 1509 e il '13.

E non già che il Bembo, come si dà a conoscere a Cremona,

sia quel che si dice un pittore classico. Il contrappunto di quinte alternate, d'inversioni luminose, di bagliori rappresi sulle membrature dell'architettura già predisposta su di una pianta non più centralizzata, ma prospetticamente acuta, bramantinesca, non consentiva, per cominciare, che una sintassi espressiva altrettanto eccentrica, divagante. La frappa del paese è macchiata, spiritata, /*tavola* 17/ le figure dei lontani schizzate alla brava, così come il vecchio ma non esanime spiritello dell'Aspertini sembra divertirsi a trasformare la mimica per via di sberleffi, di caricature. Uno dei Magi dell''Adorazione' /*tavola* 18/ ad esempio, andrebbe ricordato più di quanto non si sia fatto, come esemplare dei più incredibili dello spirito bizzarro che serpeggia per tutto il '500 ed oltre, dall'Aspertini al Callot. Fresco del viaggio romano, insomma, il Bembo sembra riflettere la fronda che, per molti segni, si ha ragione di credere crescesse accanto a Raffaello, quasi sui ponti delle 'Stanze'.

Quella che è stata chiamata la civiltà delle grottesche, il moto capitanato dall'Aspertini sui primi del secolo, fu ben lungi dal lasciarsi sopraffare anche per tutto il decennio seguente dal classicismo trionfante. Sostenerlo e difenderlo nella capitale fu cómpito, crediamo, dei settentrionali di passo: oltre che del Lotto in quel suo ineguagliabile modo, del Dosso, legato a Raffaello nella singolare vicenda della 'Madonna di Foligno', del Pordenone che lasciava in Umbria le tracce del suo passaggio. Il caso interessantissimo del perugino Gian Nicola Manni, che negli affreschi del Cambio somiglia più a un Giolfino o a un Altobello che non agli onesti classicisti locali, è l'ultima vicenda certa, giacché si svolse fino al terzo decennio, che stia a confermare l'azione alterante provocata anche al centro d'Italia da questi inquieti viaggiatori.

L'apporto del Bembo al clima già eccentrico, sperimentale di Cremona, fu certo rilevante, anche se è indubbio che, una volta tornatovi, codesto clima non mancò di agire su di lui. E le abbreviazioni formali, la scrittura corsiva, sorella del segno quasi cinese di Altobello e del Romanino, il chiaroscuro raffittito e grottesco, non più normalmente addetto alla forma, ma deformante e così inchiostrato da risultare piuttosto un trasferto della nuova tecnica delle incisioni, rientrano nei termini di questa stringente affinità.

Nel Bembo, tuttavia, è legittimo vedere qualche tratto personale che giustifica, semmai, un parallelo più accentuato col Mazzolino e con altri ferraresi. Scampoli di buona metra-

tura strascicano per terra in ricordo delle desinenze grottesche, qui tradotte in chiave cinquecentesca. I mantelli crescono, rincalzati sulle spalle, le maniche e le gonne gonfiano spropositatamente, i tòcchi e i berretti son calzati alla lesta, sui profili a scarpetta, quasi animaleschi...

Da un pittore così estroso e ricco di umori grotteschi, caricaturali, e variabile nella mimica, converrà aspettarsi prove eccellenti nel campo del ritratto. E non è difficile cogliere negli esemplari che possono ritenersi suoi il variare dell'umore e qualche segno un po' impronto che lo tradiscano.

Così è per l'energico 'Ritratto virile' */tavola* 19 *a/* che all'Accademia Carrara (n. 176) è ancora ritenuto del Basaiti, ma che almeno la certa parentela col n. 386 della stessa Galleria (alias 'Cesare Borgia') avrebbe dovuto ricondurre all'ambiente cremonese: come già facevo nel saggio precedente, anche se lasciavo un margine di dubbio all'attribuzione al Bembo. Oggi non più. Il naso sfilato, dalla canna allungata, asimmetrica, così come il segno, sulle labbra, di una complessione sanguigna, campagnola, ricordano troppo da vicino uno dei dignitari affacciati sulla destra della 'Presentazione al Tempio' per non suggerire una parentela stilistica certissima. Nel ritratto isolato è però più evidente una rémora nordicizzante in quella certa durezza nel tagliar netta la zazzera crespigna, nel rametto düreriano che l'uomo tiene in mano, mentre un altro tocco in tal senso aggiunge la poca 'scelta' della posa, con quel pollice appeso all'occhiello del corsetto, che sa un po' troppo di contado. Tutto concorre a un aspetto aspro e, per intenderci, già 'scoreliano', ancor prima della venuta in Italia dello Scorel (e il medesimo potrebbe dirsi anche di certe cose di Altobello: ciò che spiega come il Cavalcaselle riferisse al cremonese il ritratto n. 531 di Stoccarda, opera certa e italianizzante del pittore olandese).

Un altro ritratto */tavola* 19 *b/*, che fu nella collezione del Langton Douglas, e già pubblicato dal De Hevésy come Bartolomeo Veneto ('Pantheon', 1931) potrebbe, rappresentare, astraendo dalle gravi scorticature e dalle manomissioni, un momento immediatamente successivo a questo del quadro di Bergamo, ovvero un'occasione più costumata, una variazione raffaellesca. Qui doveva essere ammirevole il trionfo dei grigi del broccato, del nero brillante del velluto, accostati in controcanto. Nel fondo, sul paesaggio di promontori e di acque calme, si alza un cielo appena più smorzato di quelli, sempre tempestosi e variegati, di Altobello.

Né crediamo ci si possa spingere oltre il '20 con la 'Coppia di devoti' /*tavola* 20 *a*/ di Brera. Frammento di una grande pala con Santi, disposti in piedi ai lati degli offerenti giusta le tracce che ancora vi rimangono, la positura e lo sguardo delle figure superstiti fanno credere che si trattasse di una 'Vergine in gloria': e dall'empireo perduto ammiccano difatti le teste di due cherubini.

Già nella collezione Bonomi-Cereda, come cosa del Moroni e creduta in séguito del Boltraffio (sebbene, come s'è visto, il dottor Levis ne proponesse l'esatto riferimento cremonese), la tavola fu acquistata nel 1897 per assicurarla al maggiore museo milanese, dopo che era già emigrata all'estero. E l'attribuzione incontrava per lungo tempo una fortuna non più discussa, se si eccettui il disparere di Adolfo Venturi, che nella *Storia* (VII, 4, 1032) espungeva con forza il frammento dal catalogo del pittore milanese.

Una volta che si tenti di riconquistare l'aspetto totale dell'opera, che fu forse il capolavoro su tavola del Bembo, parrà chiaro che nulla può ricordarvi la 'Madonna Casio', citata ogni volta che si voleva riconfermarne la paternità del Boltraffio. Qui fu prodotta piuttosto una desunzione precocissima, sebbene di periferia, della 'Madonna di Foligno', uscita appena in tempo perché Gian Francesco potesse conoscerla prima di lasciar Roma. E ci conforta nella nostra convinzione il ritrovarne, nel '500 cremonese, una derivazione tanto più tarda (1540) dalla stessa fonte, per mano di Giulio Campi, nella pala d'altare di San Sigismondo.

Ma restiamo al frammento superstite. Qui il genio ritrattistico che i cremonesi sfoggiano per qualche decennio nel '500 brilla in uno dei suoi capi d'opera. Davanti alla pompa degli amoerri, dei velluti controtagliati, non suona eccessivo il parallelo con l'Holbein (ed è confronto che fu già proposto da Gustavo Frizzoni), mentre per potenza di chiaroscuro il Bembo qui non si dimostra inferiore neppure ai migliori milanesi, dal Solario al Boltraffio.

E nel paesaggio, un tranquillo crepitare del fuoco giorgionesco si specchia negli acquitrini a perdita d'occhio. Le brume lontane, leonardesche, il crinale di colline schistose, dove par prolungarsi l'eco della 'Vergine delle Rocce', mostrano che Gian Francesco, diversamente da Altobello, non restava dal modellarsi sulla cultura formale, centrale o leonardesca che fosse.

È probabile, tuttavia, che col passare degli anni e agendo

in un'area d'influenza veneziana, anche il Bembo non mancasse d'arricchirsi in tal senso. In questa fase, per la quale si ha tutto il tempo necessario (egli non si rifarà vivo con un'opera datata che nel '24), l'artista poté giungere, pur mescolandovi qualcosa dei suoi modi precedenti, ai risultati di questo 'Ritratto d'uomo' /*tavola* 20 *b*/, che[7] si affianca, pur differenziandosene, alla ritrattistica di Dosso Dossi e a quella del gruppo ben individuabile che il Longhi, nell'atto di costituirlo, chiamava dell''amico friulano del Dosso'. Sotto l'alone del solito cappello a tesa larga e ondulante vien tentata una presentazione in qualche modo illusiva, dove lo scorto della mano ricorda le interpretazioni predilette da quell'interessante anonimo; mentre il paesaggio bellissimo prova ancora che l'autore di questo ritratto si mosse in un àmbito contiguo. Anche qui, poi, come nel collega ferrarese, in qualche punto di maggior luce, nel bordo della camicia candida, nel polsino gualcito, il dettato si fa addirittura schiumante, furioso.

* *

Che, oltrepassato il limite del secondo decennio, il preciso e importante momento stilistico impersonato da Altobello e dal Vetraro (se vogliamo identificare anche noi il Bembo con l'artista ricordato dal Vasari), accennasse a scadere d'attualità, è fuor di dubbio; e ciò si verificò tanto più rapidamente per l'alacrità di richieste, eccezionale in una città minore, con la quale i fabbriceri del Duomo provvidero, per gusto d'altre novità, ad assicurarsi ben presto l'intervento del Pordenone, cui toccava così di chiudere la splendida serie superiori degli affreschi della maggiore navata.

Aggiungi che, alla fine del 1524, Giulio Romano trasportava a Mantova il bagaglio della cultura e dell'erudizione romana, e che, ad inoltrarci nel decennio, si assiste ormai dovunque alla penetrazione classicistica che giungeva a minare le basi delle culture già esistenti.

Non si vuol dire, con ciò, che i nostri due pittori figurino sulla scena ormai da sopravissuti, ma è inevitabile che anche essi riflettano il mutare dei tempi; e sia pure con la sottigliezza e l'ardore sperimentale di una volta, e sempre con un loro umor vagabondo. Ma non saranno ormai i soli a tenere il campo della pittura locale, giacché, sul '25, vi agiscono e Camillo Boccaccino e Giulio Campi e Bernardino Gatti.

Del Vetraro abbiamo notizia ancora nel 1543. Quanto

al Melone, se le sue tracce si perdono ben presto (ché nessun'altra menzione di lui viene fatta dopo gli affreschi nei documenti conosciuti), può indursi dalle opere rimaste che la sua parabola si sia svolta anche oltre il '30.

Lo abbiamo lasciato alle prese degli affreschi. Seguiamolo fino all'ancora bellissimo 'Emaus' di Londra, così calmo e nuovamente giorgionesco, nell'alta pace estiva della campagna. Qui l'artista si esprime una volta di più all'unisono con il Romanino, nella metrica lucida e calibrata con la quale, s'è detto, il bresciano aveva voluto comparire a Cremona. E saremo, difatti, tra il '19 e il '20 anche per il quadro londinese. Ma la contiguità tra i due pittori continua quando il bresciano dà nella svolta devota, neo-gotica di San Giovanni Evangelista: anche il cremonese, dal canto suo, non manca di turbare l'equilibrio ammirevole che è il raggiungimento dell''Emaus' e i primi segni sono nella 'Pietà' dell'Arcivescovado di Milano /*tavola* 21 *a*/, attribuita al Fogolino dal Berenson, mentre la restituzione ad Altobello si deve al Longhi, che mi consente cortesemente di farne uso. Qualche caduta nel modellato, al fine di arcaizzare, denuncia una sia pur lieve flessione (si confronti, il San Giovanni Evangelista con il Cristo dell''Emaus'), i tipi ovalizzati, siglati, son nuovamente tedeschizzanti come ai tempi di Jacopo de' Barbari e di Bartolomeo Veneto. E che tutto ciò accada quando anche il Romani a Brescia arcaizza, goticizza, tende a ridurre a due dimensioni, ci pare fuori di dubbio. Lo dimostra anche meglio la 'Madonna' della raccolta Johnson /*tavola* 21 *b*/, confusa di solito nell'attività del Romanino, finché Luisa Vertova non vi riconosceva le variazioni della mano del cremonese: che si allinea infatti, alquanto tristemente, accanto alle teste profilate, adunche, che andavano ormai a genio al collega. E qui si aggiunga che in un tempo poco diverso, alternando, per così dire, i pennelli, il cremonese poté immaginare, la bellissima, altdorferiana 'Madonna' Pouncey.

Il trittico di Torre Picenardi s'avvia a essere ricostruito per intiero, dopo che lo Zeri lo ha integrato (in 'Paragone' n. 39) di una delle storie della predella. Di essa fece parte certamente, come consentono anche le misure (cm. 46,5 × × 25,5), una 'Sant'Elena in viaggio verso Gerusalemme' /*tavola* 22/, comparsa, non è molto, sul mercato parigino. Che grottesco casalingo, punto trascendentale, è nella pia regina che, non paga d'aver deposta la corona, per umiltà giunge a Gerusalemme sulla groppa di un somaro, mentre il cagnolino le fa da battistrada. E che sapore di evocazione

è nella porta ad archetti pensili sul mattone romanico, oltre la marcita di verde cupo; dietro alla quale la Città Santa è allusa dall'agape che vi si sta consumando.

Nelle tavole principali (se ne veda la riproduzione in: Grassi: *Ingegno di Altobello Meloni*, 'Proporzioni' III, t. CLXXIX) la sopravvivenza piuttosto bresciana che locale di scompartire le tavole d'altare in pannelli distinti, già impiegata, come s'è visto, dal Melone e alla quale sottostà, nel '25, lo stesso Romanino (National Gallery di Londra), e persino Tiziano (Brescia, San Nazaro e Celso), ci pare riflettere un'incertezza strutturale, nell'affiancare alla Madonna, collocata nella nicchia in una sorta di ombrosa autonomia, i laterali, ambientati invece all'aria aperta. Al difetto conferisce interesse, tuttavia, il fatto che il chiaroscuro nella tavola centrale sia impiegato insolitamente in un'accezione che può dirsi toscana (e la constatazione potrà estendersi anche alla 'Madonna' n. 182 della Carrara pubblicata dal Bologna, che riflette il medesimo momento stilistico).

Di codesta filtratura aliena è difficile non vedere il precedente immediato nella nota pala raffaellesca e 'toscana' di Gian Francesco Bembo /*tavola* 23/, già in Sant'Angelo a Cremona e passata in seguito a San Pietro, che ci soccorre, per giunta, con la data del 1524, utilissima anche al fine di chiarire lo svolgimento di Altobello. E aggiungerò che, poco dopo, il Romanino dividerà con i cremonesi il medesimo dramma pittorico nella balaustra dell'organo di Asola, per le cui decorazioni gli accordi presi con i fabbriceri rimontano al dicembre dello stesso anno; giacché vi presenta profeti e sibille in nicchie distinte, mentre il chiaroscuro fatalmente vi smorza e turba il canto del colore.

Si potrebbe sospettare, sulla base della pala di San Pietro, che vi sia stato un altro viaggio del Bembo, con meta, questa volta, Firenze. L'ipotesi parrebbe venir confermata, del resto, dal silenzio dei documenti conosciuti relativi all'artista, che si prolunga per un tratto che va dalla fine del '17 al '24.

Il pensiero di rifare a Cremona, nella pala di San Pietro, la 'Madonna del Baldacchino' non può dirsi davvero peregrina, e indica senza dubbio una flessione nelle capacità inventive del pittore. Eppure, s'è visto, l'episodio non mancò di sortire il suo effetto. Né se ne deve dire questo gran male, come spesso si è fatto. Sotto l'arginatura classicistica, e ad onta delle ridipinture che andrebbero rimosse, l'artista mostra di parteggiare ancora per chi, dello stile classico, sapesse fare variazioni più inquiete, mentre dai ricordi toscani

si alza vivo quello dei ritrattisti più estrosi, dal Rosso al Berruguete, all'ombroso Franciabigio. Senza dire che il chiaroscuro mobile, errante sul libro squadernato, il modellato di poco sbalzo sulle falde dei panneggi, sulle mani sensitive richiamano ancora e sempre Lorenzo Lotto.

Ma altre cose saranno da riferire a questa vicenda particolare. Il bel 'Ritratto d'uomo con petrarchino', ad esempio, inserito nella monografia berensoniana del Lotto (lo si veda alla tavola 64 dell'edizione italiana), riflette il notevole innesto toscano del nostro, mentre, a dichiararsi cremonese, tiene ancora qualche tratto del Boccaccino; ciò che lo fa supporre alquanto più antico della pala. Poco più tardo, forse tra il '25 e il '30, verrà il 'Ritratto di fanciulla' /*tavola* 24/, già a Wilton House e comparso a un'asta londinese nel '51. La proposta attuale giova a comporre il carosello di attribuzioni cui è stata fatta segno quest'opera difficile, dal Romanino, al Pontormo, al Metsys. Ma la mistura è tipicamente cremonese, nel frenare un impianto già sciolto con certe minuzie più schematiche, come nel merletto pieghettato dello scollo. La condotta veloce sulle pieghe è di chi ha già saputo far vibrare i rasi e i broccati con i 'glissati' più fluidi, dai 'Devoti' di Brera alla pala del '24, cupa di neri sontuosi. Delizioso ritratto, di cui non sai se ammirare di più la perplessa, guardinga espressione del mezzo profilo (su cui il Bembo ha insistito più volte), o il maltese arruffato e tuttopelo che non disconviene, anch'esso, alla briosa attenzione animalistica sempre manifestata dal Bembo.

*

Abbiamo visto Altobello, nel trittico di Sant'Elena, tenere a vista il Vetraro mentre doppiava il capo del classicismo. Di qui in poi, la storia dei due artisti si perde nell'incertezza, complicata e aggravata dal lavoro divenuto saltuario, e diramato e sperimentale quasi si direbbe per disperazione. Ecco Altobello meditare come fosse possibile operare la trasformazione dall'eccentricità personale a forme di vero e proprio manierismo, magari passando per il 'romanismo' già dichiarato a Cremona dal Pordenone; che sullo scorcio del decennio asolava del resto ancora nei pressi, a Cortemaggiore e a Piacenza. È quanto suggeriscono le note tavolette con 'Storie di Santo Stefano' della Carrara, attribuite per lungo tempo al Lotto e già orientate verso Cremona, oltre che da me, dal Bologna, ancor prima che venisse alla luce la paletta /*tavola* 25/ a cui erano connesse, ritrovata

in istato di frammento. Nella fattura della predella è un modo più svolto, denso e contrastato che non nelle tavolette del trittico delle Torri, che non si staccano dalla pratica romaninesca. Ciò concorda con l'opinione della critica che, da più parti, ha creduto di recente, nel rimuovere la vecchia attribuzione, di dover assegnare alla serie bergamasca una data piuttosto tarda, così da consentirne l'inserimento nella cultura manieristica (Pallucchini, Boschetto). Nell'aria infoscata, cupamente nordica, specie nella 'Predica nella sinagoga', l'artista insiste sulle cediglie düreriane che rimarranno nella cultura cremonese, addirittura fino al Genovesino. Nei nudi la tradizione dell'Aspertini quale si era svolta fino alle tarde incisioni dei 'Trionfi' si sviluppa passando per il 'romanismo' del Pordenone, fino a raggiungere, s'è detto, una situazione mentale già manieristica.

Talune soluzioni di forme abbreviate, e definite con un singolare uso della luce, come nel giovinotto che assiste seduto al martirio /*tavola* 26/, gioveranno al raccordo con la tavola maggiore, nella quale è probabile non figurassero altri protagonisti oltre il Protomartire, giacché il gesto della Madonna sembra additare dall'altro lato un devoto da sottoporre alla protezione del Santo. Le somiglianze nel ductus sono di tale natura, da assicurarci dell'identico momento e dell'identica destinazione[8]. Pur nella forma estemporanea, Altobello vi si riconosce nel pannicello del Bambino strizzato dalle solite cediglie, nella bizzarra crocetta in prospettiva planata in luogo di nimbo. Potrà anche suggerirsi che nel braccio in iscorto, nella mano acutamente 'vista', non già disegnata, della Madonna, è forse un ricordo del particolare corrispondente della pala lottesca di San Bernardino.

Si deve credere che, tra i due artisti, il più propenso a dirottare verso il classicismo, nella forma propostane da Giulio Romano a Mantova, fosse il Vetraro, perché portatovi dai suoi precedenti: e questa è la fase meglio nota dalla pala di San Nicolò /*tavola* 27 *a*/ ora nel locale museo e non così guastata, come si è voluto, dal restauro settecentesco. Insostenibile la data del 1506 che vi vedeva il Merula (che è il primo ad attestarne nel 1627 la paternità del Bembo), è difficile possa collocarsi prima del '30, come ha già fissato il Puerari: anche perché, nel quadro generale della pittura cremonese, siffatti orientamenti non avvengono prima d'allora, nemmeno nei pittori più giovani, quali Giulio Campi e il Gatti. A fianco

di questa tavola dovrà porsi, come sforzo estremo e lucidissimo di Altobello per assecondare i nuovi portati della cultura circostante, l'"Annunciazione' di Isola Dovarese */tavola* 28/ (ripetuta, come ho già scritto, in un'altra redazione di collezione privata toscana), che se da un lato è legatissima al Bembo persino nella tipologia, dall'altro sembra riflettere un motivo di Giulio Romano, poiché il felino del primo piano, il cesto da lavoro e, procedendo verso il fondo, il taglio architettonico, intendono rievocare il particolare gusto di archeologia e di verità 'alessandrina' il cui prototipo è la 'Madonna della gatta'[9].

Nella tavola di San Nicolò del Bembo, sulla base romaninesca sempre presente nella condotta pittorica, è anche una certa corrispondenza con la pittura di Calisto Piazza, corrispondenza in cui è più difficile di quanto si creda distinguere da quale parte sia il dare e da quale l'avere. È sintomatico al riguardo di questi scambi il riferimento al lodigiano (Berenson, Venturi), della pala con i 'Santi Lorenzo, Giorgio e Battista' */tavola* 27 *b*/ del Museo di Budapest (n. 141 b), giustificato specialmente dall'aspetto romaninesco del San Giorgio, dove è qualche punto di contatto con uno dei Santi del polittico del '29 del Piazza nel Duomo di Lodi.

Sebbene nella letteratura artistica cremonese non sia traccia dell'opera di Budapest, per molti aspetti ragguardevole, è da ritenersi l'ultima pala di grande tenuta che si conosca del Bembo[10]. La bella trabeazione di ordine ionico vi asseconda il gusto architettonico sempre sceltissimo dell'artista, mentre conferisce dignità al pensiero, originato dalle pale tarde del Parmigianino, di issare il Santo diacono nello spazio ben calcolato, quasi un'erma sul piedistallo. Né le citazioni della cultura parmense si arrestano qui, dovendosi rilevare nel Battista il ricordo del modellato correggesco.

Una volta scalate dal '24 (San Pietro) a tutto il quarto decennio le tre pale-chiave del Bembo, occorre accennare alle opere di minore impegno e ai problemi di pratica artistica che talora vi si connettono. La serie comincia con un 'San Gerolamo penitente' di collezione privata */tavola* 29 *a*/, la cui freschezza ce lo fa credere ancora del terzo decennio, sebbene nel modellato del Santo, per quanto pittorico, sia già qualche insistenza 'romanistica'. Ad onta dei rapporti con la foga del Campagnola, con le intavolature del Moretto, la fattura par cremonese; e il paesaggio non meno, a cominciare dal cielo stratificato, dal frascame che s'incendia, in vetta,

della solita spruzzaglia giallo-dorata. Escluso Altobello, perché non vedervi il Bembo? Anche il viso aguzzo, quasi animalesco del Santo non gli disconviene, così come l'interprezione umoresca e, per converso, quasi umanizzata, del leone di rito.

Che le facoltà recettive e mimetiche del Bembo, specie in fase declinante, giungessero fino al punto da farlo talora quasi immedesimare con i suoi ispiratori, non può sorprendere: e sarà il lieve scadimento di qualità ad avvertirci dello scambio tra l'imitatore e il suo modello. La permuta, dal Romanino al cremonese, ad esempio, ci par doverosa per i frammenti d'affresco con alcune teste, conservati nel locale museo (nn. 179-183; riprodotti nel catalogo del Puerari) dopo esser stati sottratti, forse in epoca abbastanza remota, a una distruzione di cui non si hanno notizie precise. A queste teste dovrà aggiungersene un'altra, apparsa nel riordino del piccolo museo del Seminario, che, vista di profilo e desunta (notevolmente 'caricata' per giunta) dalla 'Cena' di Leonardo, non potrà che appoggiare la mia proposta. Ma basterebbe domandarsi quando mai il Romanino poté immaginare un profilo così aguzzo, e di ricalco classicistico come quello dell''Addolorata' (n. 181); e quando mai scadere dal livello notevolissimo della testa n. 179 alla definizione approssimativa e corrente dei riccioli della testa virile n. 183, vista nel tre-quarti caratteristico del cremonese. È questo del tre-quarti un modulo ormai riconoscibile e che ritorna nei due pannelli, sempre del Museo, con la 'Santa che fa l'elemosina' (n. 126) dove la risacca dei panneggi al fondo della veste vale quanto una firma del pittore, e il 'San Michele Arcangelo' (n. 127) col drago debellato d'intonazione iridata come un ramarro gigantesco, secondo la gamma prediletta dai cremonesi della generazione di Camillo Boccaccino.

E non c'indugeremo sul 'Cristo al limbo' del Duomo (ripr. in: Grassi, op. cit., tav. CLXXXI), anche troppo celebrato dalle guide locali mentre lo si diceva di Altobello, finché il Longhi non ne mutava l'attribuzione a carico del Bembo. L'affinità col Piazza, da un lato, e con la cultura parmense dall'altro, nel 'romanismo' dell'interpretazione del nudo, fa collocar l'opera nella tarda fase del pittore, accanto alla pala di Budapest.

Non è escluso che questo 'Cristo al Limbo' potesse appartenere a qualche imponente complesso, quasi un 'retablo', di cui fecero parte anche le otto tavole con Santi, anch'esse nel Duomo e oggi adattate in una collocazione di comodo

nella cappella dell'Annunciata; e sfuggite, non si sa come, a tutti i referti delle guide. La qualità qui fa sbalzi preoccupanti, dal sommo del 'San Rocco', ancora di bella tradizione romaninesca, alla declinazione bigotta e ormai provinciale di altri pannelli. Se ne riproducono nondimeno i migliori /*tavola* 29 *b*/ perché possa estendersi la conoscenza del Bembo fino al limite consentito dal rispetto della qualità, che, per appartenere alla storia dell'arte, non dovrà mai cadere sotto un certo livello.

NOTE

[1] Il disegno (n. 2113) reca sul verso l'antica ascrizione al Melone. Cfr. C. Gamba, *I Disegni della R. Galleria degli Uffizi*.

[2] Un bellissimo disegno autografo per la testa del San Rocco della paletta berlinese è agli Uffizi, nella cartella di Altobello (n. 2108 F.).

[3] Cfr. Sacchi, *Notizie Pittoriche Cremonesi*, Cremona (1872), p. 182.

[4] G. Fiocco, *Pier Maria Pennacchi*, in 'Rivista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte' (1929). Il quadro Scarpa, dopo la collezione Dalla Zonca, è passato ad altra raccolta privata veneziana. Se non mi è stato consentito di vederlo direttamente, ho potuto studiarlo su di una buona fotografia, che mi ha confermato nell'opinione, condivisa da molti fra coloro che lo videro a Motta di Livenza, secondo la quale inclinerei a crederlo una derivazione. Nel saggio del Fiocco è rammentato come 'pendant' del supposto Mancini di Motta di Livenza una 'Coppia di Musici' andata smarrita dopo la vendita della collezione (1895), le cui misure differivano però notevolmente da quelle degli 'Amanti'. Mentre il Fiocco, come già il Venturi nella *Storia*, assegna quest'opera, sulla base della riproduzione del catalogo di vendita, al Mancini, il Cavalcaselle faceva il nome del Savoldo, attribuzione sostenuta anche dal Longhi (*Precisioni nelle Gallerie Italiane. La Galleria Borghese*, 1928, p. 88). I 'Musici' sono ricomparsi nel 1956 (giacché si tratta quasi certamente dello stesso quadro, sia pure rimaneggiato e forse allargato, e non di una replica) alla mostra 'The Venetian Tradition' indetta dal Museo di Cleveland, prestati dalla collezione di William G. Mather. Più accessibile attraverso una buona riproduzione, è possibile riconfermare la paternità del Savoldo, in fase giovanile.

[5] Cfr. *Cento antichi disegni veneziani*, catalogo a cura di Giuseppe Fiocco, Venezia (1955). Il disegno reca il n. 2.

[6] Si credette a lungo, sulla fede del Vasari, che il 'Bembus' che aveva firmato gli affreschi con l''Adorazione dei Magi' e la 'Presentazione al tempio' in una delle campate del Duomo fosse Bonifacio. Ascritti unitamente a Bonifacio e a Gian Francesco dal Baldinucci che, solo, vi notava il seguito della 'maniera d'Altobello, ma con alquanto maggiore risoluzione', furono ritenuti dai più opera del solo Bonifacio e databili ancora nel Quattrocento, per la cattiva lettura di una scritta seminascosta dall'organo. Quanto a Gian Francesco, lo si faceva fratello minore del pittore quattrocentista e gli si ascriveva con certezza soltanto il quadro del 1524 già in Sant'Angelo e ora a San Pietro e la pala già in San Nicolò, ora al Museo. Così fino all'ambizioso volume in quarto del De Soresina Vidoni sulla pittura cremonese, uscito nel 1824. Fu il Grasselli nel 1827, nell'*Abecedario biografico dei Pittori... cremonesi* a render noti i risultati delle sue ri-

cerche d'archivio che chiarivano finalmente la paternità di Gian Francesco per gli affreschi in questione (e, si aggiunga, restituivano al Romanino la sua parte nello stesso ciclo, già ritenuta di Cristoforo Moretti). Nei metodi seguiti dall'estensore dell'*Abecedario* è un riflesso della scoperta dei 'primitivi' e della ricerca 'muratoriana' delle attestazioni documentarie e delle memorie patrie, già in atto nei centri maggiori da parecchi decenni (un fervore che a Cremona produsse negli stessi anni quella curiosa figura di falsario filologico che fu Antonio Dragoni; al quale è significativo sia dedicato l'*Abecedario* e sul quale si veda una memoria di Ugo Gualazzini in *Atti delle Accademie e delle Scienze di Torino*, 1931). La rettifica relativa al Bembo, avvertita dal Ticozzi (*Dizionario*, 1830), non passava invece nel contesto ritardato del Rosini (*Storia della pittura italiana*, III, p. 273), ancora nel 1841; e rischiava di sfuggire anche al Milanesi nel suo commento al Vasari, che in nota al IV volume (1879, p. 532) mostrava di accedere ancora all'attribuzione preistorica degli affreschi a Bonifacio: sfallo prontamente corretto nel volume seguente (1880, p. 147).

In seguito, compilazione puntuale ed esauriente delle cognizioni disponibili per quei tempi su Gian Francesco Bembo è, nel *Meyers Künstlerlexikon*, l'articolo dello Tschudi (1885), rispetto al quale un innegabile regresso è nella voce sfocata del Thieme Becker (1909, firmata dal Malaguzzi Valeri).

Di qualche altra opera smarrita del nostro, oltre a quella già a Brescia che ho avuto occasione di ricordare, parlano le fonti. Il Baldinucci rammenta una 'Natività di Gesù', già nel coro della chiesa di Santa Maria, acquistata 'a gràn costo' dal Duca di Modena. A Busseto il Vitali (*Le Pitture di Busseto*, Parma, 1819, pp. 7-10) vide ancora nella chiesa di San Francesco, trasportatavi da San Bartolomeo, una tavola con 'la Vergine in trono e i Santi Pietro, Bartolomeo e Giovannino', la cui iscrizione con la firma dell'artista era rimasta, come rottame, nella chiesa d'origine. Nell'*Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori, in cui si contengono vary disegni Originali raccolti in Roma da S. R[esta]* (Perugia 1787) al f. 59 è citato 'un bellissimo Nudo di Gio. Francesco Bembo fratello di Bonifacio'. Nell'*Indice del Tomo de' disegni raccolti da S. R[esta]* (Perugia 1787) sono ascritti al Bembo i n. 20, 21, 23.

[7] Devo la conoscenza di questo 'Ritratto' alla cortesia del prof. Roberto Longhi.

[8] Le misure delle tavolette (larghe rispettivamente cm. 0,31; 0,31; 0,28 e alte cm. 22) confermano che esse appartennero a una paletta di non grandi dimensioni. Una di esse, con la 'Cacciata del Santo dalla Sinagoga', fu probabilmente tagliata da un lato. Al medesimo tempo, tra il '25 e il '30, andrà a collocarsi anche il bel disegno a sanguigna con la 'Presentazione al Tempio' (cfr. Gino Fogolari, *I Disegni delle R. Gallerie di Venezia*, Milano, 1913, t. 55) che in un primo tempo avevo tenuto tra il Melone e il Bembo. L'ascrizione ad Altobello è già proposta dal Fiocco nella monografia sul Pordenone.

[9] A questa fase estrema appartiene anche il disegno con fregi di 'Putti' dell'Ashmolean Museum che K. T. Parker (*Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, Oxford 1956, n. 289, tavola LXVI) ha restituito all'artista. Gli è compagno un disegno degli Uffizi (n. 13473) (Popham). Con qualche tratto raffaellesco, essi sono svolti in sigla ornamentale, secondo i primi esempi del Pordenone nei sottarchi degli affreschi del Duomo.

[10] Non credo più alla mia proposta di assegnare al Bembo la pala di Calolziocorte, troppo manieristica perché possa essere opera, sia pure

tardissima, dell'artista. All'ascrizione si è già opposto Mario Monteverdi in una dettagliata disamina dello svolgimento dell'artista (*Lungo percorso di un manierismo lombardo disceso dal Bramantino*, in 'Arte Lombarda', II, 1956, p. 94-111). Con la traccia seguita in questo saggio non sempre concordo. I legami del Bembo con la cultura bramantinesca (e ciò valga anche per Altobello) dovranno rimanere in limiti modesti, secondo quanto ho creduto di fissare nella prima puntata di questo studio; e non spingersi fino ad annettere al Bembo quella 'Madonna in gloria' di coll. privata (cfr. fig. 8) che non v'è ragione di togliere al gruppo dello Pseudo-Bramantino. Nel saggio del Monteverdi sono sunteggiate le vicende attributive del 'Cristo al Limbo', mentre, dal canto suo, egli avanza un'ultima proposta in pro di Bernardino Campi; così pure egli o non prende in considerazione o non ritiene accettabili altre cose (i n. 126 e 127 del Museo di Cremona) già da me proposte alla fase tarda del Bembo, che così ne risulta sfocata e quasi inesistente. Ed è menda che deriva dal motivo conduttore del saggio, troppo attratto, come s'è detto, verso un'interpretazione dei cremonesi in chiave bramantinesca, che va oltre il vero.

N. B. - L'argomento di questo saggio è stato in parte oggetto di una comunicazione alla Biblioteca di Santo Spirito, il 5 marzo 1957.

ANDREINA GRISERI

ITINERARI JUVARRIANI

Sulla grande vicenda del soggiorno di Filippo Juvarra a Torino può avere un senso particolare il ritornare non tanto con aggiunte di osservazioni, marginali o meno, sul 'corpus' che non è stato certo trascurato dalla critica più attenta, quanto il riandare i suoi anni giovanili, a Roma, appena sbarcato dall'isola, circa il 1704 fino al 1710, e ancora alcuni studi suoi della primissima maturità: impulsi interessi tentativi le cui varianti pungevano come emozioni illuminanti. Le testimonianze vive possono esser reperite, ancora intatte, fra le pagine dei taccuini di viaggio: un filo che ne delinea una parabola di idee, le 'invenzioni', motivi, nuovi sensi, discorsi, riprese e anticipazioni d'una 'disponibilità' autentica.

La sorte fortunata che ha accompagnato la buona conservazione di questo materiale juvarriano è da attribuirsi in parte al fedele entusiastico interessamento dei discepoli, primo fra tutti il Sacchetti, cui si deve la compilazione, preziosa ed al massimo attendibile, dell'elenco base per una catalogazione dell'opera del maestro (elenco a noi pervenuto fra le carte del manoscritto che avrebbe dovuto servire al Pascoli per la stesura di un terzo tomo delle sue *Vite*) [1]; mentre ad un altro architetto piemontese, Bernardo Vittone, si deve la conservazione, in un piccolo volume contenente

disegni vari [2], di schizzi ed appunti di raro interesse per approfondire predilezioni per un determinato gruppo di architetti del tardo rinascimento, conosciuti e studiati da Juvarra durante un viaggio emiliano-lombardo del 1716.

Nell'opera capitale dedicata al Juvarra in occasione del bicentenario della morte nel 1937, cui attesero L. Rovere, V. Viale, e A. E. Brinckmann, dando un regesto al massimo completo dei disegni a noi pervenuti e del loro rapporto con l'opera architettonica da essi preparata, le 'voci' del catalogo, cui tutti siamo debitori, difficilmente ancora potrebbero essere accresciute. Ma la pur notevolissima e ricca scelta di illustrazioni aveva permesso allora di riprodurre solo una parte dei disegni, escludendone fra i molti specialmente quelli di piccolo formato; né il piano di lavoro prevedeva un'analisi particolareggiata di tutto il materiale che per la prima volta veniva riunito in un 'elenco', portando l'attenzione sui progetti ed i 'modelli'.

Di conseguenza ancora è campo per approfondire analiticamente quelle che furono le fonti, e chiarire tutta la parte intendo, degli appunti che attestano la formazione romana di Juvarra, circa il 1704 fino al 1709.

Intanto un accenno al metodo di lavoro, ch'era quello di appuntare, di 'rilevar le piante', passando da Roma a Firenze, da Bologna a Parma a Milano.

E l'esercizio può essere precisato anche materialmente, quando si noti che tanto a Roma come nel viaggio emiliano, che è di otto anni seguente, egli si serviva di un piccolo taccuino di formato tascabile, che attesta la vena estemporanea di molti schizzi e la loro ripresa 'dal vero'.

I fogli, di piccole dimensioni (cm. 12,8 × 9,3 per il taccuino romano; cm. 14,6 × 9,8 per il taccuino emiliano), sono ora ritagliati ed incollati in volumi diversi; ma per i fogli romani la maggior parte è reperibile in un volume ora alla Biblioteca Nazionale di Torino (Ris. 59,4), incollati dallo stesso Juvarra come indicano le scritte autografe; mentre quelli emiliani sono contenuti nel citato volume messo insieme dall'architetto Vittone, ed ora in coll. privata, Torino.

La chiave per il formato del taccuino ch'egli usava a Roma ci è fornita dal frontespizio */tavola* 30 *a/* ch'egli stesso aveva disegnato nel 1707, con la precisa indicazione: 'Penzieri diversi per studio d'architettura fatti da me D. Filippo Juvarra a 9 luglio 1707 in Roma', e che apre il volume della Biblioteca Nazionale di Torino, il più prezioso fra quelli che vi si conservano.

Citate nell'elenco esauriente del Viale, ma escluse come s'è detto dal repertorio delle illustrazioni, forse per le minuscole dimensioni che non potevano trovare posto in una edizione in foglio, le pagine di questo quadernetto si presterebbero invece ad una edizione in piccolo formato 'settecentesco', magari numerata, a conservare il carattere prezioso d'un documento delle passeggiate juvarriane, e dei ricordi suoi nella campagna romana. I soggetti di questi appunti sono quanto mai varî, ed alcuni degni d'un 'amatore' di quegli anni: statue classiche copiate dai calchi dell'Accademia di S. Luca; studi da modelli umani nella scuola del nudo della stessa Accademia, da cui appare ch'egli non era per niente versato come pittore di figura; schizzi di candelabri; capitelli da S. Giacomo degli Spagnoli, e Porta del Popolo; vedute di Campo Vaccino, del Campidoglio, della campagna romana; altre di Ariccia, Bracciano, cattedrale e castello Orsini; il lago di Castello; Frascati; poi una serie di archi romani; e di già numerosi 'pensieri' scenografici, con soluzioni che lo pongono tra gli innovatori di quegli anni e ancora proporrebbero tutta una revisione per la prima formazione non certo imperniata sulle oreficerie messinesi.

La maggior parte si presenta incollata in modo da lasciar visibili il recto ed il verso; alcuni si aprono a pagina sdoppiata, e sono riscontrabili, per un preciso controllo del formato e delle reali dimensioni del taccuino originario, i tre piccoli fori dove passava il filo che fermava le singole pagine */tavola* 30 *b*/[3].

La revisione di questo nucleo omogeneo offre ancora più d'una sorpresa e spunti notevoli. Già il Viale ed il Brinckmann portarono l'accento su alcune delle caratteristiche più evidenti ed essenziali del disegnare vivido del messinese, accennando ai risultati da lui raggiunti. Ma le note stilistiche, e mi riferisco alle pagine dovute al Brinckmann, sono certo la parte che maggiormente dovrebbe essere ampliata ed esemplificata. Vi manca intanto, a caratterizzare lo svolgimento interno del gusto di Juvarra, una distinzione tra il modo dei primi fogli giovanili, a Roma nel 1705, a Napoli nel 1706, e ancora a Roma dal 1707 al 1709 (cfr. volume della raccolta Tournon, Torino, e volume Ris. 59,4 Bibl. Naz. Torino), quando egli attendeva in S. Girolamo della Carità alla Cappella Antamori, ed il seguito, che sarà un progredire in senso più scenografico, sia pure magistralmente inteso, tradotto con fattura più sciolta, ad acquarellature intense. E sono questi gli esempi più noti dell'arte di Juvarra dise-

gnatore; quelli che rientravano perfettamente nella tradizione tardo-barocca della scenografia italiana[4], la cui più recente e commossa rievocazione è in certi disegni di Emilio Vedova, del 1936, con interni di chiese venete, S. Giovanni e Paolo, la Salute, di empito piranesiano.

Ma torniamo ai primi esempi juvarriani. Tutta la serie di questi appunti giovanili, e mi pare utile riprodurne alcuni fogli precocissimi tratti dal volume citato di raccolta Tournon, databili al 1705-06, come la parte del taccuino romano del 1707-08 alla Nazionale di Torino, intanto sono indicativi per la formazione prima, e d'altro lato ci permettono di cogliere l'impressione sua a contatto, per la prima volta, con le 'vestigia' di Roma. Un senso tutto vitale anima i ricordi romani, ed essi si fanno degni di nota, come per ogni viaggiatore intelligente e non a corto di fantasia, per cui la 'rovina' respira, carica di significati che divengono attuali, con una apertura che muta con l'ora del tempo della propria esperienza personale. Certo l'impressione del Colosseo /*tavola* 31 *a*/ (a inchiostro, cm. 20 × 38, racc. Tournon, fo. 68) trascritta da Juvarra giovane ancor prima del 1706 (e la data è resa assai probabile dalla grafia tenera, trepida, a tratteggio fitto, tipica di quegli anni), quasi riassume tanti entusiasmi per la Roma antica quali noi conosciamo dalla serie dei disegni di Juvarra in quel soggiorno; tutta ad anfratti e rilievi mossi, la 'veduta' si dispiega con una precisa impostazione urbanistica che sarà uno dei tratti più fortemente individuali dell'ingegno suo; vi si prevede dall'alto il rapporto della grande rovina, vista parte esternamente e internamente; con aggiunte a ritrarre la città che si accampa ai lati, nelle lontananze aperte le chiome dei pini, gli orti, l'arco di Costantino, le case di Roma.

Una chiarezza commossa, lontana da tanta tradizione fiamminga e romana, che si pone perciò in tutta la sua novità. In primo piano, a sinistra le due figure dell'architetto che disegna e d'un amico che riguarda; e sono macchiette ritratte come più tardi nel quadro di Panini col Castello di Rivoli (Museo Civico, Torino) appariranno il Panini stesso e Juvarra. Ma non si tratta d'una veduta ideale, o 'ideata', comunque composita; bensì d'un disegno solo in parte documentario, appuntato da un viaggiatore nella luce accecante che intepidisce le pietre romane, fino a trarne uno scorcio 'naturale', lontano da ogni ricerca illusionistica di 'quadratura' all'italiana.

Niente ghisolfismo, comunque: piuttosto una chiarezza memore degli esempi di Gaspar van Wittel. Ma su questo

punto, di rapporti Juvarra-van Wittel, tornerò fra poco. Basti per ora ricordare che proprio in quello stesso anno 1706 era stata esposta nel chiostro di San Salvatore in Lauro una 'Prospettiva d'una parte del Colosseo' dell'Ecc. sig. Ambasciatore di Spagna opera del sig. Gaspar van Wittel, come appare da un manoscritto di Giuseppe Ghezzi[5]. Il sapore di 'nota di viaggio' caratteristica di questo foglio juvarriano lo colloca, in un certo senso, così a mezzo fra la curiosità e l'osservazione critica, fra gli appunti non direttamente collegati con i 'pensieri' di cui egli si servirà nell'opera di architetto: pure una reale unità di visione è possibile cogliere nella trasposizione luminosa e vibrante d'ogni rapporto spaziale, ch'egli non abbandonerà più: effetti incidentali da trasferirsi nella novità delle sue facciate.

Dello stesso momento sono nell'album Tournon altre vedute singolari, alcune acquarellate, con una ricchezza rara di trasparenze, altre a penna, con una grafia fratta e luminosa, e tra queste è una 'Piazza Navona' (cm. 18,8 × × 27,2) a mezza strada fra un van Wittel ed un veneziano dei primi decenni del '700 /*tavola* 31 *b*/.

Nel gruppo di questi appunti romani i fogli che direttamente si riferiscono ad architetture romane classiche andranno studiati a parte nell'ambito degli studi dall'antico ai primi del '700, e fra questi è la serie per la sistemazione del Campidoglio, dedicata al Re di Danimarca nel 1709; tuttavia fin d'ora posso accennare ad un risultato che mi sembra utile per puntualizzare la cultura del giovane Juvarra, e che riguarda una serie di fogli del taccuino romano (fo. 2 r.; 2 v.; 4 r.; 4 v.; 96 r.; 96 v. Bibl. Naz.). Si tratta di archi romani, un motivo che sarà fondamentale per l'architettura e la scenografia juvarriana, ed essi sono, non copiati dal vero, o per misurazioni architettoniche, bensì tratti da una serie di monete imperiali abbastanza rare; un arco a tre fornici è trascritto da un medio bronzo di Caracalla (Cohen 1884, n. 15); altro a tre fornici di Traiano da un gran bronzo di Traiano (Cohen 1882, n. 633); un arco di Domiziano da un gran bronzo di Domiziano (Cohen 1880, n. 530); altro a un fornice da un gran bronzo di Traiano.

La serie invece, che direi vedutistico-paesistica, e che ritrae le puntate romane di Juvarra a La Riccia, Frascati, Bracciano, e ancora in Campo Vaccino e al Campidoglio, interessa per un senso tutto particolare del paesaggio, rievocato con un segno sottile, fitto, ancor legato a ricordi della tradizione romano-olandese, ma più attualmente con vari

punti in comune, come ho accennato, con la 'veduta' di Gaspar van Wittel. I rapporti Juvarra-van Wittel sono testimoniati dal ricordo dei più antichi biografi (e se ne confrontino le notizie nel manoscritto del Pascoli; e Viale, op. cit. pag. 26), e dalla presenza di disegni di van Wittel nel volume di Juvarra alla Bibl. Naz. di Torino (Ris. 59,4; fo. 66; fo. 91): si tratta di tre fogli, uno a matita nera e inchiostro (cm. 18,5 × 25,5) con un 'Paesaggio fluviale'; altri due a inchiostro nero acquarellato (cm. 18,3 × 18; e cm. 12,5 × × 22) con 'Cascate', che Juvarra terrà presenti per un gruppo di scenografie destinate al teatrino della Regina di Pollonia a Palazzo Zuccari; e chiaro apparirà lo stacco del tratto acceso, come di 'allegro-appassionato' tipico di Juvarra, a tradurre i modi sottili, un po' secchi, dell'olandese [6]. Così mi chiedo se, ad un certo punto, accanto ad un'influenza veneta assai giustamente notata [7], non sia intervenuto a sommuovere la pittura del van Wittel maturo, anche l'esempio di Juvarra, che era a Roma con lui in quegli stessi anni, e che secondo il biografo citato aveva fornito al van Wittel anche un disegno per un quadro poi inviato a Lisbona.

La posizione del van Wittel a Roma è stata ormai chiarita da parte del Briganti, e si è tutti d'accordo sull'orientamento suo nell'ambiente pittorico romano dell'ultimo '600, e sull'importanza della sua 'veduta', al di là del puro interesse documentario spesso commossa e pittoricamente sensibile, per trapassi quasi sussurrati e come nascosti nella 'esattezza delle misure e degli alzati'; ch'era la qualità più apprezzata dal Lanzi, ed io credo dall'architetto Juvarra. In più al van Wittel spettava l'importare a Roma una tradizione che faceva capo al Berchkeyde, al van der Heyden, con tutte le conseguenze di ricerca di lume naturale che tale consuetudine imponeva, con sicurezza di soluzioni pittoriche. E questo intravvide Juvarra. Così non vi fu traccia in lui della pittura paesistica che viveva ai margini dell'Accademia, e che distrattamente da un lato si riallacciava al paesismo classicheggiante di gusto arcadico e pastorale alla van Bloemen, e dall'altro si aggrappava alle corde lise della pittura di Salvator Rosa, attratta da una falsa apparenza di estrosità, a nascondere le intenzioni di una pretesa scapigliatura pseudoromantica, in realtà d'una mortificante convenzionalità, imputata naturalmente ai committenti: 'e sempre vonno paesi e marinelle, e sempre cosucce'... Accanto erano i labilissimi fenomeni d'ogni tempo, che in quegli anni avevano nome Ghisolfi, Montanini, Locatelli; malgrado si distin-

guesse, come onesto, l'insegnamento dell'Anesi. Ancor oggi, dinanzi a quei paesaggi l'unica curiosità è data spesso, nell'assenza d'ogni spunto fantastico e contemplativo, dalla mera ricostruzione topografica proposta, da una qualsiasi indagine archeologica, che ci prevengono dalla noia, ultima dea che si accompagna a tale pittura. L'esempio di van Wittel fu dunque prezioso in questa atmosfera: e attraverso il sia pur diverso risultato lo si avverte presente nei fogli del taccuino juvarriano con le vedute romane ed in alcune giovanilissime dell'album Tournon (fo. n. 5 e n. 6). I groppi di case a lume di giorno estivo annidate attorno alla cattedrale di Bracciano Vecchia (fo. n. 3 e n. 95 Ris. 59,4), la precisa prospettiva del castello degli Orsini, con i torrioni a merli e beccatelli (fo. n. 95) datata 14 novembre 1708 /*tavola* 32 *a*/, traducono un ricordo ancora alla Brill, e della sua maniera tarda, quella dei 'Feudi di Casa Mattei', ora Galleria Corsini, e delle sue 'Stanze delli Paesi', ma viste attraverso van Wittel; i ciuffi d'alberi nulla ritengono della vegetazione importante di Gaspar Dughet, ma piuttosto ricordano gli orti un po' stenti dell'olandese, che non si era abituato a tanta ricchezza. E le precise nette lontananze non riportano minuzie alla Wilhelm Baur, ma piuttosto, ancora tramite van Wittel riprendono l'atmosfera tersa e limpida dello Swanevelt. La diligenza ma più la naturalezza del van Wittel furono perciò preziose per il Juvarra, oltre che per i veneti, ed egli non si fermò, pur con tante sollecitazioni che gli venivano dall'indole e dal mestiere dello scenografo, all'iconografia di temi eroico-retorici. Vi erano punti in comune fra il messinese e l'olandese fattisi romani, ed erano la coscienza del valore che può assumere un appunto reale, di tagliente precisa chiarezza, che in van Wittel diverrà un po' fissa, maniaca, ed è stato detto dal Briganti, 'come vista attraverso il tubo rovesciato d'un telescopio'; in Juvarra d'empito maggiormente fantastico ed emotivo. Donde il divario tra le illustrazioni con cui van Wittel accompagnava il progetto di navigazione del Tevere dell'ingegner Cornelio Meyer [8] e le vedute juvarriane, lontane da ogni retorica accademica pur di fronte ad un repertorio consacrato e famoso, scevre d'ogni ricordo d'impaginatura classicheggiante, tardo-poussiniana, propria dei paesaggi 'abregés' e dei 'souvenirs' di quegli anni.

Le rovine dei fori, le terme, le macchie e gli orti, i giardini come la campagna deserta lo interessano senza contrasti di preziosità episodiche, con un senso tutto moderno, con-

creto e discreto, della cosa riguardata. Si confrontino nei fogli del taccuino torinese (Ris. 59,4 n. 3, n. 5) le vedute di Campo Vaccino con la colonna di Foca del 1708 */tavola 32 b/* e la veduta del Campidoglio con il Tempio del Divo Vespasiano e Tito */tavola 32 c/* ancor interrato (siamo esattamente più d'un secolo avanti lo scavo del Valadier), sul clivo animato di macchiette, tra gli arbusti che non si possono agevolmente individuare, neppure nel foglio col Tempio di Saturno (fo. n. 5), nel loto e nel cipresso sacri. Un accostamento quotidiano s'intravvede nell'affettuoso appuntare, lontano ugualmente dalla 'verità' che si era imposta in tanta pittura di rovine della seconda metà del '600 (ancora nel primo decennio del '700 a Napoli Gennaro Greco continuava il Codazzi), come dall'altra corrente più sciattamente prospettica, dei 'valorosi, anzi valorosissimi', Ghisolfi e seguaci che sanzionavano il gusto del pittoresco. In più una traccia, credo, che ritornerà con lo Joli, viaggiante fra Germania, Inghilterra, Spagna, con riprese che interessarono persino Carlo III.

Uno stacco figurativo notevolissimo permane pur tuttavia quando si porti l'accento sulla ricchezza e sottigliezza dei disegni di Juvarra in quegli anni, e sono fra i più begli acquarelli di tutto il '700, ed il modo più lineare, comunque arcaicizzante proprio dei disegni del van Wittel (un tempo alcuni degli esempi più tipici rivendicati giustamente al van Wittel dallo Hind erano stati attribuiti a Claude Lorrain). Vero è che nel van Wittel la scrupolosa adesione, l'osservazione attenta, riuscirono in risultati preziosi: la stessa miopia diveniva attitudine poetica; mentre la vena commossa di Juvarra irrobustiva la cristallina attenzione calata sulla natura con modi d'una coerenza e d'un rigore che attestano l'unghia del genio, e, come s'è detto, si ritroveranno pari pari nell'architettura realizzata. Non a caso uno dei disegni solitamente dati al Bernini è stato, e però con un tentativo che non mi è parso convincente, attribuito al Juvarra, dal Brinckmann[9]: si tratta della 'Marina' del Gabinetto delle Stampe di Berlino, a inchiostro e acquarello, cm. 28 × 30, riprodotta a lato d'una assai diversa 'machina di nuvoli' del Victoria a. Albert Museum, e questa autografa di Juvarra per il Tito Manlio destinato al teatrino domestico del Cardinal Ottoboni, ma legata al foglio berlinese dal mero soggetto. Esistono scenografie di Juvarra di intensa acquarellatura (Ris. 59,4, fo. 57, 84, 119, 123), ma nessuna di esse raggiunge la sensuosa impressione barocca 'in ruggine

e oro' di empito fiammeggiante, della mirabile 'Alba sul mare' di Berlino che io credo di mano del Bernini. Ed in più esso, (oltre le indicazioni del Wittkower che la riferisce con giustezza alla macchina per la Commedia la Marina), potrebbe servire ancora come illustrazione aderente, e con la puntualità d'un commento contemporaneo, d'un passo del gesuita Daniello Bartoli [10] nella famosa dimostrazione de 'L'uomo al punto': 'Come talvolta avviene a chi vede, verso dove sta coricandosi il sole, una nuvola, cui egli investe e pènetra, e tutta dentro accende e avviva di così densa luce, che l'oro infocato ne perde; e dove ha qualche apertura, o squarcio, sembra gittar per esso sprazzi e lampi di luce, e rivèrberi e liste lunghissime di splendori: cosa di tanto più vaga apparenza che ella, al giudicio dei nostri occhi, starebbe ottimamente a farsene una gloria di paradiso...' e pure di teatro /*tavola* 33/. Un carattere di leggerezza decisamente settecentesca guida invece il disegnare di Juvarra, con una stringatezza, e non di rado con una sobrietà che precorrono molti aspetti della seconda metà del '700.

Uno dei precorrimenti più stupefacenti è nei riguardi di Piranesi; e non è poco davvero. È un punto che non è mai stato oggetto non dico d'analisi, bensì che io sappia, di attenzione. L'accenno, s'intenda, ha un senso parlando di Juvarra, poiché nei riguardi di Piranesi non voglio affatto pensare ad una influenza juvarriana: troppo libere e geniali, proprio nel senso di genio, le sue invenzioni ed il personale svolgimento. Ma passando ai disegni di Juvarra vien fatto notare questo carattere 'avant lettre': un foglio databile nel 1706, altri certamente circa il 1710, lo attestano con evidenza. Anzitutto le 'Carceri' disegnate dal messinese: una serie di dieci scene (cm. 29 × 19,6, a penna e acquerello marron), del volume Ris. 59,1, Biblioteca Naz. Torino (da confrontarsi con i fogli 32 e 70 del vol. Ris. 59,4, eseguite per il Cardinal Ottoboni), costituiscono un nucleo autografo importantissimo, di così intenso significato da trascendere i limiti d'una sia pur accesa scenografia, per la raffigurazione romantica, misteriosa, resa in marron bruciato, così raro e sottile da servire come esempio. Sono state denominate 'cantine', queste scene, dal Brinckmann che ne trasse solo un riferimento, poco orientante in verità, a Hubert Robert [11], ma io preferisco riproporle come 'Carceri' /*tavola* 34/, anche senza avvallare che si tratti d'uno 'stato definitivo', e neppure d'un 'primo stato' delle 'Carceri oscure' piranesiane. Certo trascorre in questo momento juvarriano

un senso della accesa sognante malinconia che sarà più tardi del grande architetto veneziano; e si pensa ai disegni di Amburgo, di Edimburgo, ed ancora a certe 'Ruinous vaulted and Timbered Hall' di Londra [12]. Accanto, uno dei fogli più giovanili a noi noti di Juvarra, il n. 103 dell'album Tournon, rappresentante 'Un sogno' (a inchiostro, cm. 20 × 27) */tavola* 35/ con la scritta autografa [13] 'fatto a 25 agosto per havermi sogniato una gran tesoro', e si tratta dell'anno 1706, è anch'esso da studiarsi in questo senso: scale aperte verso corridoi misteriosi, 'volantibus umbris', piccoli obelischi pinnacoli ed are scoperte, fiaccole; ed un agitarsi di figurette, gli uomini-insetto inconfondibili di Juvarra; un 'capriccio' mi pare, ad oltranza piranesiano nel senso più vero della parola, e con un anticipo di mezzo secolo; ma da parte d'un uomo i cui sogni erano d'umore così patetico. Un altro foglio */tavola* 36/, più tardo, circa il 1710, con un 'Vaso funerario' (a inchiostro nero, cm. 12,5 × 19,3), bene si aggiunge in questa serie, e sarebbe di difficile attribuzione se non lo conoscessimo autografo di Juvarra. Ma forse più d'ogni altro vale, come attacco all'architetto veneziano e sempre come anticipo notevole, un foglio duplice, n. 16, recto e verso, del vol. Ris. 59,4, cm. 17,5 × 24,5) */tavole* 37 *a, b*/, con una serie di colonne dove il rapporto degli ornati stringati, soppesati, è d'una eleganza inedita in quegli anni: trofei, ghirlande, cariatidi, raggere solari; ma più il giuoco delle scanalature, la misurazione dei capitelli rastremati, ed ancora il segno vibrante con cui è intesa l'inchiostratura, presentono idee che ritroveremo in Piranesi. Si tratta di due fogli preziosi in questo senso. Essi si staccano da molti disegni d'ornato, da tradursi in 'boiseries' pur di forte impostazione architettonica, destinate al Palazzo Reale di Torino (nel Gabinetto Cinese ad esempio, ad incorniciare gli affreschi di Claudio Francesco Beaumont, circa il 1733-35), per cui egli si impose come creatore di un ambiente [14] lontano dalle 'floraisons' francesi di cui il Fiske Kimball ha accuratamente ricercato i precedenti, e che il contemporaneo Meissonier aveva consacrato proprio nel 1734 negli 'Ornements inventés et dessinés'; di essi giustamente si parlava alla Mostra 'Louis XV et rocaille' come di un 'bouquet d'un feu d'artifice'. Queste colonne juvarriane si collegano invece direttamente ad alcuni particolari che si ritrovano a Superga: un classicismo in chiave di raffinatezza estrema, lontano certo dalla interpretazione magnifica, di 'fasto consolare', che ne darà il Piranesi con inventiva fiammeggiante,

tradotta in chimica complicata; pure non del tutto estraneo da quella reminiscenza di motivi classici in un'atmosfera assolutamente contemplante.

Forse solo la conoscenza diretta dei particolari dell'architettura di Superga, in cui Juvarra dà il meglio di questo suo intento con misura concreta e sicura, potrebbe convincere sul rigore d'un carattere che fu essenziale in quegli anni, e che fu accolto, come elemento principe, dal giovane Benedetto Alfieri. Mi riferisco per esempi, alle grate disegnate da Juvarra per i cancelli dell'ingresso di Superga, oltre a quelle per Palazzo Madama; esse possono dare un'idea dei risultati di Juvarra in quegli anni. Non a caso sono fra i particolari più direttamente legati a Carlo Fontana, e alle grate da lui medesimo disegnate a Roma per S. Maria in Trastevere.

Nella stessa direzione sarà utilissimo, per chi voglia approfondire i rapporti di Juvarra con molta architettura inglese della prima ed in parte della seconda metà del '700, riprendere la traccia molto precisa che il Wittkower ebbe a fornire per un Bollettino della Soc. Piem. d'Arch. e B.B.A.A. (1949, pagg. 94-118), presentando un album di disegni di Juvarra del 1729 ora presso il Duca di Devonshire, a Chatsworth, ma da quelli passando ad osservazioni amplissime sulla dedica di Juvarra a Riccardo conte di Burlington, ch'era appunto nel 1730 il paladino del gusto 'classico, all'italiana', e che, strenuo sostenitore del Palladio, in quell'anno aveva dato alle stampe, in una sua edizione, le *Fabbriche antiche disegnate da Andrea Palladio Vicentino*. L'ipotesi del Wittkower, che Juvarra a Londra nel 1720 avesse frequentato Burlington House, ch'era allora un circolo intellettuale decisamente aggiornato sulle novità italiane, è assai fondata; per parte sua poi Lord Burlington era stato, a Roma nel 1714-1715, in contatto con William Kent, che vi soggiornava fin dal 1709 operoso nello studio di Benedetto Luti, e certo in contatto con Juvarra tramite il cardinale Ottoboni [15].

Così l'influenza di Juvarra in Inghilterra sarà da cercarsi al di là del 'non intervento' a cui approdò il breve soggiorno londinese del 1720, di ritorno dal Portogallo. E già il Sacchetti elencava 'Disegni di più idee fatti per diversi Milordi inglesi', che ora appunto il Wittkower tende ad identificare con il gruppo di Chatsworth, ma in più dimostrando come in essi vi fossero elementi in comune con lo Wren e l'Hawksmoor; ed ancora penso che un punto meri-

terebbe attenzione ed è nei confronti dell'architetto James Gibbs, l'autore di St. Mary le Strand, che non a caso ha la stessa data della facciata di Palazzo Madama; anch'egli infatti era a Roma nel 1707, 1709, nello studio di Carlo Fontana. Qui il Gibbs potrebbe, con molte buone probabilità, aver incontrato il giovane Juvarra, con scambio proficuo. Fonte comune rimane pur sempre, come ha notato il Wittkower nel rapporto Juvarra-Burlington ('erano ambedue commossi dall'arte degli antichi'), il modo 'classico' del Fontana; e vorrei ricordare l'importanza fondamentale esercitata in quegli anni dalla sistemazione fontaniana della Piazza di Pietra (1695), precisamente con la Dogana di Terra. In questo senso, in una storia dell'architettura che volesse aver metro europeo, per alcuni tratti Juvarra dovrebbe esser menzionato nei riguardi di quella che fu in Inghilterra la Neo-Palladian Phase, dopo il 1710 e fino al 1750.

In quest'ambito possono ricevere particolare importanza alcuni momenti precisi di Juvarra, e vorrei indicare il volume, dedicato nel 1725 a Carlo Maria Giacinto di Roero conte della Vezza, e ora in coll. Tournon, dove sono ornamenti per finestre e porte e cornicioni, di non dubbia impostazione neoclassica, e che, ove non soccorressero le date e le firme, avrebbe proposto più d'un problema attributivo [16].

Per le medesime ragioni s'impongono con interesse gli studi juvarriani, d'una attenzione rara, nel taccuino emiliano-lombardo cui ho accennato. Uno dei fogli, n. 70 r., schizzato a Parma */tavola* 38 *a*/, ci fornisce la data 'dicembre 1716': prima dunque dell'inizio dei lavori di Superga, 1716-17, di S. Raffaele, 1718 (poi S. Croce), e Venaria, 1716, una delle creazioni più importanti; in un momento dunque essenziale per la prima maturità dell'architetto.

L'attenzione sua (egli era in viaggio da Roma a Torino, vedi pagamento della Real Casa, in V. Viale, op. cit. pag. 62), è portata su di un gruppo di architetti che non compaiono mai nell'elenco dei maestri di Juvarra (che vanno dal Brunelleschi al Vignola, al Palladio, ai Fontana, a Bernini e Borromini, in realtà da Vitruvio a Padre Pozzi).

Si tratta di una rosa di nomi non frequentissimi, ma pure assai notevoli: Pellegrino Tibaldi, che Juvarra ritroverà anche a Torino, e di cui ora copia un 'Ornato con frecce' a San Sebastiano, Milano; Giambattista Aleotti detto l'Argenta, e ne trae appunti dalla pianta e dall'alzato del Teatro Farnese a Parma; G. B. Fornovo di cui s'interessa per la

pianta dell'Annunziata dei Minimi, pure a Parma; Giovan Battista Zaccagni, per la Steccata; A. Balbi e Fr. Pacchioni per la Ghiara di Reggio Emilia; il Vigarani per S. Giorgio di Modena; il Magenta per S. Salvatore e S. Paolo di Bologna.

Lo interessava intanto lo schema della pianta centrale: su sei chiese studiate quattro sono tali. E si tratta per lo più di piante centrali complicate da cappelle absidali; tipico esempio il fo. 81 tratto dall''Annunziata delli Minimi' del Fornovo (1566), a Parma */tavola 39 a/*, a pianta ellittica con dieci cappelle radiali. Uno schema a cui Juvarra si era dedicato fin dagli studi giovanili a Napoli, e che gli suggerirà soluzioni arditissime nella maturità, nel nucleo centrale da cui si dipartono le 'ali' di Stupinigi, e per le chiese, nella pianta ellittica di S. Croce ed in quella a croce greca di Venaria, i cui 'pensieri primi' sono al Museo Civico di Torino.

In questo senso i taccuini di viaggio erano utilizzati da Juvarra: e a chi mi chiedesse se queste piante hanno avuto un seguito nell'opera realizzata di Juvarra risponderei affermativamente, ma avvertendo che egli ne trasse suggerimenti precisi, e mai trascrizioni letterali: è stato recentemente osservato come 'purtroppo i viaggi, se immaginati dai critici, finiscono quasi sempre per rassomigliare troppo ai viaggi dei critici stessi, mentre gli artisti non seguivano lo stesso ritmo, sistematico, e di postuma filologia'; e così fu appunto per Juvarra, sempre geloso della sua libertà di pensiero, anche di fronte ai temi più consacrati, e attento, al di fuori delle mode, ad una sua personale versione.

Degli undici fogli emiliani i più interessanti sono, oltre a quello che riprende la pianta ardita e movimentata dell'Annunziata del Fornovo di cui s'è detto, che sarà terminata con la volta grandiosa del Rainaldi, altri due studi di piante centrali, e precisamente quello della Steccata, Parma, fo. 82, e un secondo con la Madonna della Ghiara a Modena, fo. 79. Il primo */tavola 39 b/*, riprende fedelmente la costruzione a croce greca di Bernardino e Gianfranco Zaccagni (1531-39), con le quattro absidi semicircolari da cui sporgono i quattro corpi delle cappelle angolari in simmetria chiaramente rinascimentale. Non è traccia dell'allungamento che sarà posteriore, e la pianta si presenta come una perfetta croce greca.

Dello stesso momento è il foglio che ritrae la pianta 'della chiesa delli Servi di Maria in Reggio', opera di Alessandro Balbi (1597), terminata da Francesco Pacchioni nel 1619, la cosidetta Madonna della Ghiara */tavola 40 a/*, che è com-

prensibile interessasse Juvarra, per l'effetto grandioso in cui si fondono mirabilmente equilibrio e ricchezza di decorazione. L'interno a croce greca è reso anche maggiormente simmetrico nel disegno juvarriano per l'accento portato sulle cappelle minori, in corrispondenza dei prolungamenti agli angoli della croce, e soprattutto per l'accorciamento del braccio absidale.

A questa serie appartiene pure lo schizzo, fo. 80, tratto da S. Giorgio 'vicino al Palazzo del Serenissimo Duca di Modena', opera di Gaspare Vigarani (1647), costruzione a croce greca, con cupola centrale innestata su quattro arcate sostenute da otto fasci di pilastri isolati.

Tra gli studi da chiese con pianta a croce latina sono di notevole interesse quello da S. Salvatore in Bologna, opera del Barnabita Giovanni Ambrogio Magenta e di Tommaso Martelli (1605-23), fo. 82, e ancora il n. 77 che ritrae la pianta grandiosa di S. Agostino a Piacenza, a croce latina di cinque navate e tre nel transetto, divise da colonne di granito accoppiate, e per cui è in un foglio n. 72 pure la 'parte del profilo' con gli ampi finestroni e le statue decorative; l'appunto fu tenuto presente in una importante costruzione torinese, al Carmine, nel cui disegno preparatorio pure si riscontrano le doppie colonne abbinate.

Sempre a Bologna, e precisamente in S. Paolo, egli schizzò una 'Idea dell'altare isolato opera dell'Algardi' (fo. 72), con l'edicola sontuosa di Domenico Facchetti ed il gruppo marmoreo della 'Decollazione' algardiana. Tra i particolari minori dei fogli lombardo-emiliani è, come s'è detto, uno studio con frecce, fo. 81 /*tavola* 40 *b*/, tratto dal motivo che orna il portale di S. Sebastiano del Tibaldi, a Milano.

E l'architettura di questa chiesa, di rara suggestione, dové indubbiamente piacere a Juvarra per la proporzione dell'alto corpo cilindrico, i cornicioni aggettanti, la pura bellezza, all'interno, delle lesene abbinate, il fregio a metope e triglifi, con i simboli della Passione, le chiavi degli archi e le mensole di elastica connessione.

Ancora nel fo. 72 è un appunto di Juvarra per una grata, indubbiamente autografo come attesta la sensibile finezza dell'acquarellatura in grigio e oro, particolarmente legato ai motivi delle ringhiere della scala delle Forbici nel Palazzo Reale torinese.

A parte vorrei considerare il foglio n. 70 r. che per esser datato serve a collocare cronologicamente tutta la serie, con la 'Pianta del famoso teatro di Parma ed un abozzo

delle misure principali e sua Idea, a P.mo Xbre 1716' /*tavola* 38 *a*/. Che il 'magnifico e ricco' teatro farnesiano opera dell'Aleotti nel 1618-19, interessasse Juvarra, è comprensibile, quando si pensi alla sua attività di scenografo, a Roma e poi a Torino; oltre la pianta con le misure della cavea egli ne diede pure un profilo, nel foglio seguente /*tavola* 38 *b*/, in cui sono visibili i due ordini delle logge ad arcate, i fregi, nelle nicchie statue allegoriche, e una delle due statue equestri.

Ed è interessante ch'egli abbia portato la sua attenzione intanto su di un teatro la cui sala non si presentava ellittica come nelle soluzioni palladiane, bensì ad U, con una superficie di ampiezza e di capienza maggiore dovendo il teatro servire a balli e tornei, oltre che a spettacoli drammatici; accanto alle reminiscenze palladiane evidenti nel portico sopra le gradinate, nel raccordo degli archi trionfali con l'arco scenico, in cui si uniscono ricordi della Basilica vicentina, del Teatro Olimpico con elementi del teatro di impostazione classica, lo sviluppo della struttura interna che Juvarra dimostrò di apprezzare grandemente come introduzione di una pianta di novità portante resta una esperienza fondamentale, quando si pensi, e Juvarra era ben in grado di avanzare tali valutazioni, che la sistemazione ultima di tale principio scenico spettava a Carlo Fontana. Così ha un preciso valore l'appunto juvarriano a cogliere nell'opera dell'Aleotti un momento in cui s'innestano sulla tradizione tardo-umanistica veneta, le più moderne tendenze delle corti e nuove esigenze [17].

Come aggiornato paladino d'un gusto che servisse ad illustrare l'ambiente d'una corte all'inizio del sec. XVIII Juvarra veramente si distinse fino ad apparire come il creatore d'un ambiente, nella Reggia di Torino e a Stupinigi; dove non aveva mancato di sottolineare anche il gusto recentissimo delle 'chinoiseries' che allora andava diffondendosi in Europa, accogliendo la breve poesia di tante cose 'superflue, così necessarie'. Ma soprattutto vi emergeva una sua predilezione per la pittura accademica romana, quella stessa dei salotti del Cardinal Ottoboni, e in Germania di Lothar Franz von Schönbrunn (di cui era un'eco anche troppo massiccia, pur sempre utile, alla mostra di Bamberga del 1955); una direzione che si spiega in parte almeno, con la stessa inclinazione classicheggiante di certa sua architettura.

Fin dagli studi condotti sul gruppo di architetti del tardo '500 e del '600 di cui s'è detto, egli dimostrava una parti-

colare predilezione per una tradizione umanistica complicata da esigenze fattesi vive con il manierismo: una ricerca costante di eleganza sobria e specchiata, un nitore ed una misura, la dovizia filtrata, ch'egli non abbandonerà più, culminante nel 1716, fino al '30, a Superga.

Nel massimo evolversi della sua arte, a Stupinigi dal 1729 al '31, in un'acme di invenzioni 'rocaille' ancora sarà posto per uno svolgimento di poetiche immaginazioni, quasi isola d'una nuova arcadia; ora lontano dal classicismo del decennio precedente, pure a quello debitore per più d'un lato, con risultati decisamente inediti accanto ai 'jeux d'esprit' che trionfavano in quegli anni.

I seguaci, primo fra tutti il Vittone, ancora si rifaranno a questi aspetti decisivi; e la pianta centrale juvarriana troverà nella cappella del Valinotto a Carignano (1738-39), a S. Chiara a Bra (1742), fino a Borgo d'Ale (1770-80), una espressione quanto mai raffinata, ed importante non solo per i fatti dell'architettura piemontese.

Ma soprattutto egli era destinato a creare la fisionomia d'una delle più 'rigorose' città italiane; impostando alcune tra le soluzioni urbanistiche più vive di tutto il secolo, in un colloquio serrato con il precedente di Castellamonte, e poi di Guarini, condizione quest'ultima, del timbro vero di Torino, e come erompente dalle piazze più autorevoli, ma pure dalle vie più antiche ed anguste.

La stessa architettura dell'800, in Torino di indubbia intelligenza per parte di Antonelli, e sempre raffinata pur negli episodi minori, si indirizzò a questa 'misura' juvarriana; che resta come l'ordine mentale della città. Ed ancora essa è presente alla più lucida coscienza recente: si ripensi alle parole di Pavese, 'arrivato di fuori', quando 'standone lontano', scriveva in una nota di diario da Brancaleone Calabro (17 nov. 1935): 'comincio ad inventare (frequentativo di invenire) una funzione condizionatrice dell'arte proprio in Piemonte e centralmente in Torino. Città della fantasticheria, per la sua aristocratica compiutezza composta di elementi nuovi ed antichi; città della regola, per l'assenza assoluta di stonature nel materiale e nello spirituale; ... città esemplare, per la sua pacatezza ricca di tumulto'.

Ed è a questo ritratto di Torino che il Juvarra ha contribuito con lineamenti essenziali.

NOTE

[1] Sulla appartenenza al Sacchetti delle notizie contenute nell'elenco pubblicato da L. Rovere, V. Viale, A. E. Brinckmann, in *Filippo Juvarra*, Torino, 1937 (pagg. 30-34) sulla scorta del manoscritto appartenente al Pascoli (Perugia, Bibl. Augusta, n. 1383) contenente un regesto completo delle opere di Juvarra, non vi è dubbio alcuno, in quanto l'elenco (fo. 43 r, 44 r) inizia con le parole: 'Opere fatte, date alla Luce, e fatte eseguire dal fu Sig. Cav. et Abb. e D. Filippo Juvarra Pmo Ingegnere Civile di S. Real Mtà il Re di Sardegna date in nota da Gio. Batta Zacchetti Stato Discepolo del med.o pendente il corso d'anni 20 e ciò oltre li Disegni fatti prima del 1714: si p. Sua Mtà Cesarea l'Imperatore Giuseppe che altri p. S. A. Reale il Delfino di Francia p. la Regina di Pollonia, che p. l'Emo Card.e Ottoboni ecc.'

Meno sicura la derivazione sacchettiana delle notizie che, con una calligrafia identica a quella con cui è redatto l'elenco, sono trascritte in una *Vita* (fo. 37 r - 42 v) che doveva servire come traccia alla stesura definitiva del Pascoli (mscr. cit. fo. 25 r - 36 v). La S. De Vito Battaglia, in 'Arti Figurative' (1947), III, pagg. 132-36 cercò di dimostrare che tale *Vita* era opera del fratello di Juvarra, Francesco; ma la provenienza sacchettiana, accettata pure dal Rovere, Viale, ecc. nel volume cit. (pag. 16), resta, al di fuori di queste ipotesi, la più attendibile e concreta.

[2] Il volume consta di 85 fogli, e misura cm. 30,2 × 23. Nel testo di Rovere, Viale, Brinckmann, op. cit. pagg. 62-63 e 159, sono giustamente indicati i fogli juvarriani appunti del viaggio emiliano, in numero di 11 fogli. Meno giuste le indicazioni per gli altri fogli: non esistono infatti disegni attribuibili al Van Loo; forse uno solo è riferibile al Guala, il n. 2 *v* 'Miracolo del paralitico'; numerosi fogli con la sigla B. V. spettano con buone probabilità a Bernardo Vittone, il possessore del volume che si apre appunto con un ritratto a sanguigna di lui. Proseguendo per ordine di pagine possono essere interessanti il n. 4 *v* con un 'Martirio' da cfr. con i nn. 28 *v*, 38 *v*, 54 *v*, 55 v, 73 *v*, assai prossimi al Moncalvo ma forse del piemontese Crosio, direttamente a lui legato. Una serie di 'Sarcofagi e monumenti funebri', nn. 15, 16, 17, 18, 19, 20, sono di un interessante architetto juvarriano. Sicuramente del Moncalvo il n. 26 v con il 'Martirio di una Santa'; il n. 30 forse di Gaspare Galliani da cfr. con le 'Camere Civili' del Museo Civico di Torino, studiate da Mercedes Viale, Cat. Mostra 1956; il n. 37 con un 'Santo diacono' è un Lanino assai notevole e della maturità, circa il 1545; il n. 38 *v* è un 'San Michele', probabilmente di mano del Moncalvo e si cfr. il quadro con lo stesso soggetto all'Accademia Albertina di Torino, ma, come per i fogli per cui si accennava al Crosio, da studiarsi in questa alternativa. I nn. 41, 42, 43, 44, 46, 49, sono studi del Blanchery, e due di essi da cfr. con il quadro di S. Pelagia citato dal Lanzi. Il n. 49 *v* è un anonimo disegno con una 'Pietà', recante la scritta ottocentesca 'Ab. Juvara' 'machina per la Trinità, 1730'; con nessun rapporto con la scultura del Plura già nella chiesa suddetta (cfr. J. Fleming in 'Connoisseur' nov. 1956, pag. 178, fig. 5), e di nessun rapporto con Juvara. Un disegno della stessa mano è nel medesimo volume Fontana n. 47 v e per entrambi penserei al Beinaschi. Una 'Pietà' autografa di Juvarra è invece nel taccuino della Bibl. Naz. Ris. 59, 4, n. 60 v., databile circa 1708.

[3] Il taccuino romano si potrebbe ricomporre seguendo la traccia seguente: (Ris. 59, 4): fo. 1 *r* e *v*: (sono visibili alcuni numeri della primitiva impaginazione): 15 disegni tra cui il frontespizio del taccuino,

studi di candelabri, pianta e alzato di stanza, 2 studi di statue (1708), navi in paesaggio marino; fo. 2 *r* e *v*: 18 disegni con studi di palazzi, 2 archi romani da monete, candelabri, capitelli; fo. 3 *r* e *v*: 13 disegni con capitelli, veduta di Campo Vaccino, altra del Campidoglio, Cattedrale di Bracciano; fo. 4 *r* e *v*: 17 disegni tra cui un arco di Nerone; fo. 5 *r* e *v*: 3 pagine del taccuino sdoppiate con vedute in Campo Vaccino (1708); fo. 12 bis: 1 pagina sdoppiata con vedute della campagna romana e nel verso 'Palazzo di Sacchetti in Villa' opera di Pietro da Cortona'; fo. 18: 5 disegni con scenografie; fo. 19: 1 pagina sdoppiata *r* e *v* con vedute del lago di Castello e interno di S. Pietro; fo. 20: 1 disegno architettonico; fo. 21 *r* e *v*: 5 scenografie; fo. 22: 2 scenografie; fo. 26: 1 scenografia; fo. 30: 1 'elefante' da un arazzo di Raffaello; fo. 49: 2 archi scenografici; fo. 52 *r* e *v*: vedute nella campagna romana; fo. 59 *r* e *v*: 1 pagina sdoppiata con 'esperienza' di Domenico Fontana; fo. 60: 1 schizzo per un 'Apollo e Dafne' fatto all'Accademia; nel verso Cristo di 'Pietà'; fo. 81: 2 studi per tavoli; fo. 83: altri 2 studi per tavoli per 'S. M. il Re di Sicilia'; fo. 88: 3 scenografie, una veduta e una 'insegna'; fo. 90: 2 scenografie; fo. 93: una mostra di argenteria per il card. Ottoboni; fo. 95 *r* e *v*: 1 pagina sdoppiata con vedute di La Riccia, e 2 vedute di Bracciano (1708); fo. 96 *r* e *v*: 8 studi di archi e 2 vedute; fo. 97: 1 veduta di 'Villa in Frascati' (1708); fo. 98: la 'Sepoltura del re d'Albani' e 1 scenografia; nel verso: rovine; altro monumento presso Albano: fo. 99: 1 schizzo della terrazza della sua abitazione romana: 'quando stavo al vicolo delli Limoni'; 1 pagina sdoppiata con studi di finestre dei S.S. Apostoli; 1 pagina sdoppiata con studio di una finestra e 1 'esperienza' di Domenico Fontana; fo. 100 *r* e *v*: 1 pagina sdoppiata con disegno 'del armi che si fecero al funerale del Cav. Fr. Fontana da F. Juvarra suo amatissimo discepolo'; progetto per 'illuminare il Palazzo del Card. Ottoboni in piazza Navona'; fo. 104: macchina per il funerale del re di Portogallo, databile 1706; fo. 107: due statue all'Accademia; fo. 108 *r* e *v*: 1 pagina sdoppiata con studi di misurazione del Colosseo (1708) e frontone; retro: statue; fo. 111: Belvedere di Frascati, 1 veduta, 1 scenografia, 1 stemma; fo. 112: 2 scenografie; fo. 113 *r* e *v*: sepoltura del re d'Alba e studi d'architettura; fo. 115: 1 schizzo dall'abside di S. M. Maggiore, 1 stemma e 1 scenografia; fo. 117: macchina per il funerale a re Leopoldo, databile 1705; fo. 118: 1 scenografia; fo. 119: id.; fo. 121: capitelli nella chiesa Nuova e S. Giacomo degli Spagnoli; 2 fogli con studi di vasi; fo. 126: studi da un modello dell'Accademia (1708), una marina, 1 studio di elmo e 2 architetture; verso: id.

[4] Si confronti il testo recente di M. Viale, *Scene e scenografi del '700*, in *Tempi e aspetti della scenografia*, Torino (1954).

[5] Si confronti l'appendice di notizie riguardanti dipinti di paesaggio appartenenti a collezioni romane, tratte dal manoscritto di Giuseppe Ghezzi, *Quadri delle Case dei Principi di Roma*, rese note da Nolfo di Carpegna in *Paesisti e vedutisti a Roma nel '600 e '700*, Palazzo Barberini, Roma (1956).

[6] Pure nel volume di Coll. Tournon i primi due disegni di cui uno con una 'Veduta' ed il secondo con una 'Cascata', a penna ed acquerello, mi sembrano non già autografi di Juvarra, bensì tipici di Gaspar van Wittel, e perciò da aggiungersi al numero dei disegni dell'olandese raccolti e riuniti negli album juvarriani.

[7] Si veda lo studio rimasto fondamentale di G. Briganti, *Chiarimenti su Vanvitelli*, in 'La Critica d'Arte' XXIV (1940).

[8] Si confronti C. Lorenzetti in 'Bollettino d'Arte del Min. P. I.' Anno VI, serie II (1927); e C. Lorenzetti in *G. Vanvitelli*, Milano (1934),

dive a pag. 35 è pure avanzato assai giustamente un rapporto Juvarra-van Wittel.

[9] Vedi A. E. Brinckmann, in op. cit., tav. 261 e pag. 146 e nota 2. L'attribuzione a Bernini, sostenuta dal Cassirer, ('Jahrb. d. Preuss. Kunstsammlungen', 1922; Weisbach, *Kunst des Baroks*, 1924; nel testo fondamentale di Brauer e Wittkower, *Bernini Zeichnungen*, 1931) è ripresa dal Grassi, *Disegni del Bernini* (1945).

[10] D. Bartoli, *L'uomo al punto*, Torino, UTET (1930), vol. 1, capo III, pag. 54 (1ª ediz., Roma, 1667).

[11] Vedi A. E. Brinckmann, op. cit., pag. 145.

[12] Si cfr. le tavv. 8 e 9 in Hylton Thomas, *The Drawings of G. B. Piranesi*, London (1954); e per le stampe l'opera fondamentale di A. Hyatt Mayor, *Giovanni Battista Piranesi*, New York (1952).

[13] Per la più giovanile grafia di Juvarra è utile il confronto con un foglio, n. 57 dell'album Tournon, dove è una singolare scritta in margine ad uno schizzo scenografico: 'Questa è fatta per un homo il quale essendo di molta oziosità va giornalmente bazzicando or qua or là e mai fa quel che si deve fare'. La calligrafia della scritta con cui è contrassegnato il 'Sogno' si presenta invece come quella tipica dei taccuini romani.

[14] Su Juvarra 'creatore di un ambiente', ho già avuto occasione ('Paragone' n. 67, 1955) di accennare parlando dei cambiamenti, non casuali, avvenuti nel Palazzo Reale ai primi decenni del Settecento, quando si avverte l'avvicendarsi di pittori genovesi e di un gruppo assai compatto di romani e francesi legati alla comune esperienza dell'Accademia di S. Luca. Erano stati soprattutto determinanti i rapporti Juvarra-Trevisani, tramite il circolo del card. Ottoboni; e ne era conseguito l'appoggio offerto dall'architetto al giovane Beaumont, il suo invio a Roma appunto alla scuola del Trevisani, già a spese della Real Corte di Torino, dove egli sarebbe diventato, dal 1730 al '66, il pittore ufficiale; e ancora non vanno dimenticate le commissioni di Juvarra affidate a Conca, Masucci, Mancini, Imperiali, ogni qual volta doveva decorare le sue chiese. L'accento va dunque portato su questi intendimenti juvarriani, precisamente orientati fino a creare nel Palazzo Reale di Torino e a Stupinigi un'isola romana. Un utile studio sul Crosato (Fiocco, 1942), recenti note sul Galeotti (Carboneri, Neri Pozza 1956), che aveva innestato sulla freschezza di ricordi cortoneschi molte esperienze bolognesi e genovesi, non hanno chiarito, a lato, il timbro accademico che a cominciare proprio da quegli anni andava affermandosi a Torino, e di cui lo stesso Galeotti era stato uno dei prodromi più concreti. Anche il caso più vivace di recentissime mostre intese a rivalutare un fatto sia pure di bonaria 'jacquerie', come fu quello di Guala, non ha certo portato l'attenzione sull''accademia romana' che pure fu sostenuta da Juvarra, e che si ritrova proseguendo per le chiese torinesi, da S. Filippo (Maratta, Conca, Trevisani) a S. Croce (affreschi di Van Loo), S. Teresa (ancora Conca e Giaquinto), fino a Superga (Beaumont e Sebastiano Ricci, non a caso impegnato in un compromesso alla Restout). L'elenco potrebbe proseguire ed includere ancora il quadro del Masucci ora a Palazzo Madama, Trevisani a Palazzo Reale e a Venaria, C. Andrea Van Loo a Rivoli e a Stupinigi, tutti i soffitti di Beaumont a Palazzo Reale, e certo essi non sono pittura locale, pure essendo nato il pittore a Torino; si potrebbe così giungere ai quadri commissionati da Juvarra per la Spagna ed il Portogallo (alla Granja e alla Mafra). Egli stesso aveva attivamente partecipato alla decorazione dei salotti del Palazzo Reale, e basti citare il pagamento per le lacche ch'egli aveva comprato a Roma destinate al Gabinetto cinese (1733),

dove gli affreschi spettano a Beaumont, ma la cui incorniciatura a 'boiseries' ha tutta l'impostazione architettonica d'un 'pensiero' autografo juvarriano, e spetta a lui medesimo. Di questo carattere raffinato, d'una 'politesse' al massimo sostenuta e strettamente legata agli epigoni francesi e romani, da Lemoyne a Trevisani, i risultati ultimi erano appunto indicati al palazzo Reale nella pittura di Beaumont, circa il 1730 e a Stupinigi dal Van Loo (1733), di cui pure andrà ricordato un pregadio eccezionale con le storie di Armida e Rinaldo (1733), reso noto in parte nella ancora oggi assai ricca documentazione del Viale sulla pittura del '700 in Piemonte, in 'Rivista di Torino' (1942); ma che ancora non sono stati sufficientemente indicati nell'importanza della loro connessione con la pittura italiana di quegli anni.

[15] Cfr. R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, in 'Boll. Soc. Arch. B. B. A. A.' anno III (1949), pagg. 94-118; nell'analisi dei fogli sono messe in risalto alcune notevoli 'contaminazioni' da parte di Juvarra, ad es. nel fo. 23 dove appaiono uniti ricordi del Ponte del Gard vicino a Nîmes, acquedotti romani ed un disegno del Palladio per il ponte di Rialto; nel fo. 25, la colonna rostrata di C. Duilio dedotta dagli *Opuscola in Columnae Rostratae* del Ciaconius (1624) o da qualche sua derivazione; nel fo. 5 la collocazione di un monumento equestre sullo sfondo di colonnate e padiglioni tratta dal Palazzo Mazzarino del Levau a Parigi, ora Istituto di Francia.

[16] Volume in raccolta Tournon, di fogli 124, cm. 23 × 34; proveniente da Vercelli; cfr. Viale, Rovere, Brinckmann, op. cit., pag. 158.

[17] Su questo punto cfr. Licisco Magagnato, *Teatri Italiani del '500*, Neri Pozza, Venezia (1954).

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

La Vierge au baldaquin.

Oublié depuis presque cent ans, comme la Princesse des Contes de Fées, un délicat chef-d'oeuvre de la collection Campanc demeura jusqu'à ce jour à peu près ignoré des historiens d'art [1].

L'inventaire Campana du Louvre attribue à l'école siennoise début XIVème siècle ce petit panneau /*tavole* 41-44/ de forme ogivale au fond d'or finement orné sur les bords [1]. Sur le sol rouge s'élève le trône vert au dossier voilé d'une étoffe d'or gravée d'arabesques mollement drapée. La Vierge entièrement vêtue de bleu retient contre elle l'Enfant à la robe rose. A gauche, St Paul, en bleu, violet et rouge, l'épée à la main; à droite St Pierre drapé dans un manteau jaune orangé. De chaque côté, du trône, deux anges aux ailes d'or ciselé, vêtus de lourdes robes orangées richement ornées. L'or rehausse le trône, les robes des anges, borde celle des Saints et le manteau de la Vierge, décore presque

La Vierge au Baldaquin

entièrement le baldaquin d'une architecture légère et précieuse.

La composition, la technique et l'harmonie colorée font immédiatement penser aux chefs-d'oeuvre de l'école siennoise vers le milieu du siècle: le thème rappelle les 'Maestà' célèbres de Pietro Lorenzetti, la Madone du Carmine, la majestueuse Madone des Offices. La Madone de Massa Marittima d'Ambrogio offre avec la Vierge Campana l'analogie du style plus lourd de la figure, de la pose de l'Enfant, des costumes des anges, de certaines figures de Saints. On pourrait multiplier les analogies avec Pietro (Madone Johnson...) ou avec Ambrogio (Maestà de Sant'Agostino, de Montesiepi...). Elles s'accentuent avec des oeuvres se situant environ de 1335 à 1344 [1], c'est-à-dire à l'époque où l'on place généralement la plupart des tabernacles ou petits polyptyques à l'attribution souvent discutée: triptyque de Dijon, de Baltimore, de Münster [1], etc. ...

Comme eux de petit format la Vierge au Baldaquin, joue de l'éclat de l'or (dont la Madone 65 de Sienne d'Ambrogio offre le type le plus parfait) avec une mesure qui rappelle Simone et la distingue de certains suiveurs de Pietro comme le maître d'Ovile. Enfin plus encore que des analogies précises un réseau subtil d'affinités relie la Vierge Campana à des tableaux de petit format, dont certains sont disputés entre Pietro et Ambrogio: Ste Famille Abegg, Adoration des Mages Suzor [1], Présentation au temple Anteminara...

Si quelques partisans du Maître de Dijon ont pu écrire que ses oeuvres ne sont pas indignes de Pietro, que dire de la Vierge Campana? Elle rappelle tant, mais sans servilité, Pietro et Ambrogio, elle montre une telle douceur et une telle force dans l'ordonnance, le modelé, l'éclairage aux ombres portées, l'invention si moderne du baldaquin qu'il est difficile d'y voir l'oeuvre d'un suiveur. La composition sévère, la gravité des visages évoque Pietro et ce petit tableau reflète le rythme majestueux et monumental de ses oeuvres. Mais la vivacité spontanée de l'enfant (tête ronde, oreille en conque, front bombé, court nez retroussé), ramassé sur lui-même comme un petit animal prêt à bondir [1], rappelle irrésistiblement Ambrogio. A Ambrogio fait aussi penser ce contraste si accusé entre la violence expressive d'un mouvement et la douceur enveloppante des bras de la Vierge. A Ambrogio fait encore penser la richesse décorative.

Des contacts subtilis et si émouvants di Pietro et d'Ambrogio que durent encore accentuer les travaux en commun

La Vierge au Baldaquin

à la Scala, la Nativité de la Vierge et la Présentation au Temple symbolisent l'intensité s'opposant à vingt années de distance aux recherches divergentes du polyptyqye d'Arezzo et de la Madone de Vico l'Abate: la petite Vierge au Baldaquin est un rappel délicat de ces échanges. Dans son format réduit, elle est extraordinairement monumentale. L'intuition spatiale est suggérée par la forme et la couleur, sans aucun artifice souligné de perspective si ce n'est, peut-être, au premier plan la marche en retrait du trône qui l'assure solidement dans l'espace [1], tandis que, de chaque côté, les figures des Saints puissamment modelées, achèvent de »bloquer» l'échelonnement des plans: la composition de la Présentation au Temple, de la Madone des Offices, sont basées sur un principe analogue. Reste l'invention du baldaquin: fait d'or ciselé, la voûte cloutée d'étoiles, il meuble la partie supérieure du panneau selon un parti à la fois plastique et décoratif qui n'est pas sans évoquer la coupole aux pans coupés de la 'Présentation' et plus modestement certains tableaux de petit format (Abègg, Anteminara... etc. ...). Il équilibre les figures étagées, les situe dans un espace vaste et profond, répond comme une rime plastique au dessin creusé de la marche du Trône. Sa perspective est imaginaire et symbolique, comme ce ciel que rappelle sa voûte bleue étoilée. Il s'impose par une évocation aussi mystique que spatiale et non par une volonté intellectuelle de construction perspective. Ainsi il paraît proche de l'intuition et de la fantaisie d'Ambrogio: comparons avec l' 'Annonciation' où l'espace profond et mystique est réduit à un signe [1]; ou encore avec la féerie des plans multipliés de la 'Présentation' [1]; moins proche de Pietro, semble-t-il, plus sévère peut-être, et moins conteur.

D'où vient cette idée grâcieuse et si moderne du baldaquin qui ne se répandra qu'un siècle plus tard? Aucun exemple vraiment comparable dans la peinture contemporaine [11]. La sculpture aurait-elle fourni le modèle de ses statues souvent abritées sous une niche? [11]. Sont-ce les manuscrits ou ce motif se retrouve parfois? L'impression exotique est-elle due à quelque précise influence orientale? Est-ce un souvenir élaboré du baldaquin de la Maestà de Simone? On peut noter dans le charmant petit panneau attribué à Meo da Siena du Worcester Art Museum une délicieuse adaptation du baldaquin par son rythme linéaire proche de Simone [11]. Mais dans 'la Vierge Campana' l'ampleur du thème, nous introduit déjà dans l'univers profond

La Vierge du Baldaquin

de la Renaissance [11]. Sous la grâce, la rigueur du concept fait penser à Florence: souvenir de ses recherches constructives dont tant d'oeuvres perdues jalonnent les efforts (Giotto-Maso-Giottino-Maestro delle Vele...) [11], souvenir ou peut-être intuition personnelle géniale d'un thème qui semble unique à cette époque. Il est traduit par une technique encore décorative qui résout intuitivement l'espace selon l'équilibre harmonieux des motifs.

Comment se présentait à l'origine la Vierge Campana: élément d'un diptyque, centre d'un triptyque ou d'un petit polyptyque, panneau isolé? Son support remanié ne permet pas de le préciser. D'un excellent état de conservation, elle demeure en elle-même parfaite par la composition équilibrée, la qualité de la couleur qui traduisent si bien la pudeur mistique dont elle est pleine. Certains de ses caractères (l'Enfant surtout, l'intuition spatiale, la richesse décorative) la rapprochent, me semble-t-il, davantage d'Ambrogio que de Pietro, mais la marque de ce dernier aussi y est évidente. Son charme complexe, par le jeu subtil des échanges, nous évoque avec Ambrogio et Pietro, un des moments les plus hauts de l'art siennois.

Sylvie Béguin

NOTES

‘ Je remercie bien vivement M. Vergnet-Ruiz, Inspecteur général des Musées de Province, ainsi que M. Michel Laclotte, Inspecteur des Musées de Province, de m'avoir permis d'étudier à Paris la Vierge Campana. Je tiens aussi à remercier tous ceux qui, en Italie, s'intéressèrent à la Vierge Campana, et spécialement le Professeur Roberto Longhi et Giulia Sinibaldi, Directrice du Cabinet des Dessins des Offices.

‘ Inventaire du Louvre. Collection Campana: MI. 416 Ecole de Sienne XIVème siècle. La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus dans ses bras; à gauche St Paul et deux anges, à droite St Pierre et deux autres anges. Bois ogival: 0,51 & 0,25.

Province: St-Quentin (depuis 1872).

Dans les catalogues anciens, le tableau figure sous les attributions suivantes:

(Cornu), *Catalogue des tableaux, des sculptures de la Renaissance et des Majoliques du Musée Napoléon III*, Paris (1862), n° 183 Pietro Lorenzetti;

Notice des tableaux du Musée Napoléon III exposés dans les salles de la Colonnade du Louvre par M. F. Reiset, Paris (1863), n° 58, Ecole siennoise XIVème;

P. Perdrizet et René Jean, *La Galerie Campana et les Musées Français*, Bordeaux (1907), n° 183, École siennoise XIVème.

‘ Par suite de la difficulté d'établir une chronologie rigoureuse de

Pietro et d'Ambrogio auxquels font encore allusion récemment un grand nombre d'historiens, il est difficile de situer autrement que par affinité la petite Vierge Campana. Precisons cependant, que nous adoptons avec une partie de la critique récente la date de 1340 pour la Madone des Offices et 1344 pour la Madone de Massa Marittima. *La Vierge au Baldaquin*

' M. Laclotte, *De Giotto à Bellini* (1956) résume la controverse Pietro Lorenzetti-Maître de Dijon. Elle est rouverte de nouveau par Millard Meiss à propos du compte-rendu de cette exposition dans la 'Revue des Arts' (1956, nº 3). Millard Meiss donne au 'Maître des Saints du Mans' la charmante Madone publiée par Mina Gregori ('Paragone' 1953, nº 47, p. 77-80), comme Pietro Lorenzetti.

' Publié par Roberto Longhi ('Paragone' 1952, nº 31) comme Ambrogio le tableau a figuré au 'Cabinet de l'Amateur', Paris, 1956, nº 76.

' cf. Cecchi (*Trecentisti senesi*, p. 104) qui parle de la 'musculature d'Hercule' des enfants d'Ambrogio. Pour le type, comparer, par exemple avec l'Enfant de Vico l'Abate, et pour le mouvement, avec celui du Séminaire de Sienne, de Budapest, etc.

' Il est frappant de voir ce type de présentation se multiplier vers la moitié du siècle (Fei, Francesco di Vanuccio, Maître de manuscrit de St-Georges, etc.) correspondant à une plus grande complication des effets spatiaux. Le plan en retrait existe aussi dans la petite Madone publiée par Mina Gregori (op. cit.).

' cf. Panofsky, *Early netherlandish Painters*: 'The interiorly implication' de Lorenzetti; cf. les remarques très fines de Brandi rappelées par Carli (*La peinture siennoise*, 1955, p. 122).

' Tout ceci traduit avec sensibilité par Giulia Sinibaldi (*I Lorenzetti*), p. 102.

" Chez Daddi l'architecture du trône paraît singulièrement 'gothique' comparée au baldaquin de la Vierge Campana.

" Giovanni di Agostino médiocre sculpteur siennois contemporain très influencé par les Lorenzetti situe sous un baldaquin sa Vierge du Dôme de Sienne (reproduit dans Toesca, *Il Trecento*, fig. 268).

" Cet intéressant tableau m'a été signalé par M. Laclotte.

" Il semble une confirmation de Giulia Sinibaldi parlant des affinités d'Ambrogio avec le quattrocento (Domenico Veneziano - Baldovinetti, op. cit., p. 110-111). Déjà Rowley (cité par Giulia Sinibaldi, op. cit., p. 101).

" cf. De Nicolà, *Del soggiorno fiorentino di A. Lorenzetti* '(Bollettino d'arte' 1922, 3, 88). En méditant Roberto Longhi (*Giudizio sul Duecento*, 'Proporzioni' 1948, II; *Fatti di Masolino e di Masaccio*, 'Critica d'arte' 1940) et plus récemment *Giotto spazioso* ('Paragone' 1952, nº 31), Carlo Volpe ('Paragone' 1951, I-II) a souligné justement ces influences florentines. Notons en passant les rapports entre le St Pierre et le St Paul de la Vierge au baldaquin et les Saints de la petite Madone de San Francisco de Maso.

ERRATA-CORRIGE

Nel numero 91 siamo incorsi in alcune sviste involontarie. Alla tavola 30 a la didascalia dovrà leggersi: G. B. Crescenzi: angelo - Roma, Sant'Andrea della Valle. Alla pagina 44, n. 7, alla settima riga dal basso si legga: 'modernamente illustrata' invece di 'modestamente illustrata' e: 'dell'opera del loro eponimo' invece di: 'dell'opera del coro eponimo'. Il periodo seguente va così risarcito: 'Nella Biblioteca Vaticana (Barb. Stamp. HHH, VI, 27) esiste una copia, splendidamente legata, della prima edizione, probabilmente quella offerta in omaggio dall'Ubaldini a Carlo, Maffeo e Nicolò Barberini'.

Anche nell'editoriale dello stesso numero (' Per una mostra storica degli « estrattisti » '), scritto in provincia e senza possibilità di riscontri, dobbiamo farci perdonare, rettificandole, alcune inesattezze.

1°) Lo stacco del Melozzo Vaticano ('Sisto IV e il Platina') va spinto, di qualche decennio, fino ai giorni di Leone XII (che nell'ultimo catalogo della Pinacoteca diventa Leone XIII !).

2°) Gli affreschi distaccati del Romanino giovine a Budapest (dove si insiste ancora a dirli del Montagna !), provengono da Ghedi, non da Malpaga.

Redattore responsabile: ANNA BANTI S.P.A. POLIGRAFICI IL RESTO DEL CARLINO (XI-1957)
Autorizz. Tribunale Firenze n. 156 del 28.1.1950 *Sped. in abb. post. gruppo IV*

1 - Maestro lombardo c. 1460-70: 'Madonna col Bambino e angeli'
La Gazzada, collezione Cagnola

2 a, b - *Maestro lombardo c. 1460-70: 'San Giovanni Battista' e Sant'Ambrogio.' Buenos Ayres, coll. privata*

3 - Maestro lombardo c. 1460-70: 'San Girolamo' *Buenos Ayres, coll. privata*

4 - Maestro lombardo c. 1460-70: 'San Cristoforo' *Buenos Ayres, coll. privata*

5 - Maestro lombardo c. 1460-70: 'San Lorenzo' *Buenos Ayres, coll. privata*

6 - ricostruzione parziale del polittico

7 - *Maestro lombardo c. 1460-70: 'San Girolamo'* *Bergamo, Accademia Carrara*

8 - Maestro lombardo c. 1460-70: particolare di un affresco Genova, Santa Maria di Castello

9 a, b - *Maestro lombardo c. 1460-70: 'San Giorgio' e 'San Gregorio' Toledo (Ohio), Museo*

10 a - *Romanino: 'Madonna col Bambino'* già a Richmond, coll. Cook

10 b - *Altobello Melone: 'disegno'* *Firenze, Uffizi*

11 - Altobello Melone: 'Santa Caterina' *Francoforte, Staedel Institut*

12 a - *Romanino: 'Madonna e Santi'* *già a Richmond, coll. Cook*

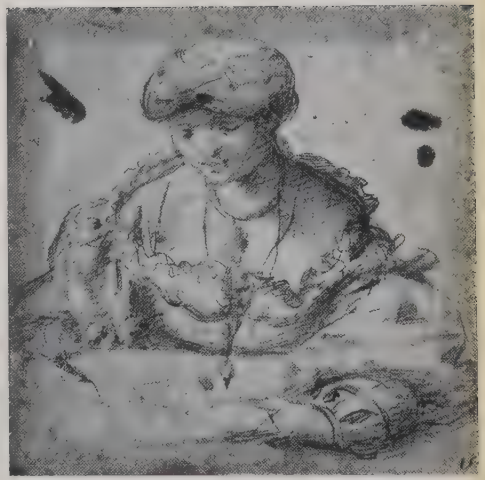
12 b - *Altobello Melone: 'Madonna col Bambino'* *proprietà privata*

13 a - *Altobello Melone: 'Coppia di amanti'* *Dresda, Galleria*

13 b - *Altobello Melone: particolare della 'Strage degli Innocenti'* *Cremona, Cattedrale*

14 a - *Altobello Melone: disegno*
Venezia, Gallerie

14 b - *Altobello Melone: particolare della 'Presa di Cristo'*
Cremona, Cattedrale



14 c - *Altobello Melone: disegno*
Padova, coll. Fiocco

15 a - *Altobello Melone: 'Ritratto di dama'*
proprietà dello Stato Italiano

15 b - *Holbein: frammento di affresco* *Basilea, Museo*

16 - G. Francesco Bembo: 'Presentazione al Tempio' *Cremona, Cattedrale*

17 - G. Francesco Bembo: 'Adorazione dei Magi' *Cremona, Cattedrale*

18 - G. Francesco Bembo: particolare dell'"Adorazione dei Magi" *Cremona, Cattedrale*

19 a - *G. Francesco Bembo: 'Ritratto'* *Bergamo, Accad. Carrara*

19 b - *G. Francesco Bembo: 'Ritratto'* *raccolta privata*

20 a - *G. Francesco Bembo: 'Due devoti'* *Milano, Brera*

20 b - *G. Francesco Bembo (?): 'Ritratto'* *ubicazione ignota*

21 a - *Altobello Melone: 'Pietà'* *Milano, Arcivescovado*

21 b - *Altobello Melone: 'Madonna'* *Philadelphia, coll. Johnson*

22 - Altobello Melone: 'Sant'Elena in viaggio verso Gerusalemme' *collezione privata*

23 - G. Francesco Bembo: 'Madonna e Santi' *Cremona, San Pietro*

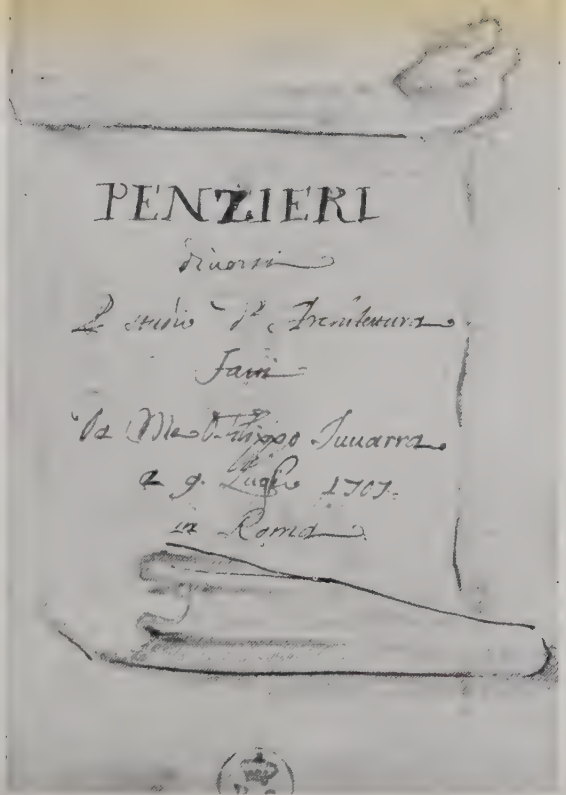
27 a - G. Francesco Bembo: 'Madonna e Santi'
Cremona, Museo

27 b - G. Francesco Bembo: 'I Santi Lorenzo, Giorgio e Battista'
Budapest, Galleria

28 - Altobello Melone: 'Annunciazione' *Isola Dovarese, Parrocchiale*

29 a - *G. Francesco Bembo: 'San Gerolamo'* *collez. privata*

29 b - *G. Francesco Bembo: 'San Rocco' e 'San Paolo'* *Cremona, Cattedrale*



30 a - *Filippo Juvarra: Frontespizio*

30 b - *F. Juvarra: 'campagna romana e tempio di Saturno'*

Torino, Bibl. Nazionale

31 a - F. Juvarra: 'Veduta del Colosseo' *Torino, racc. Tournon*

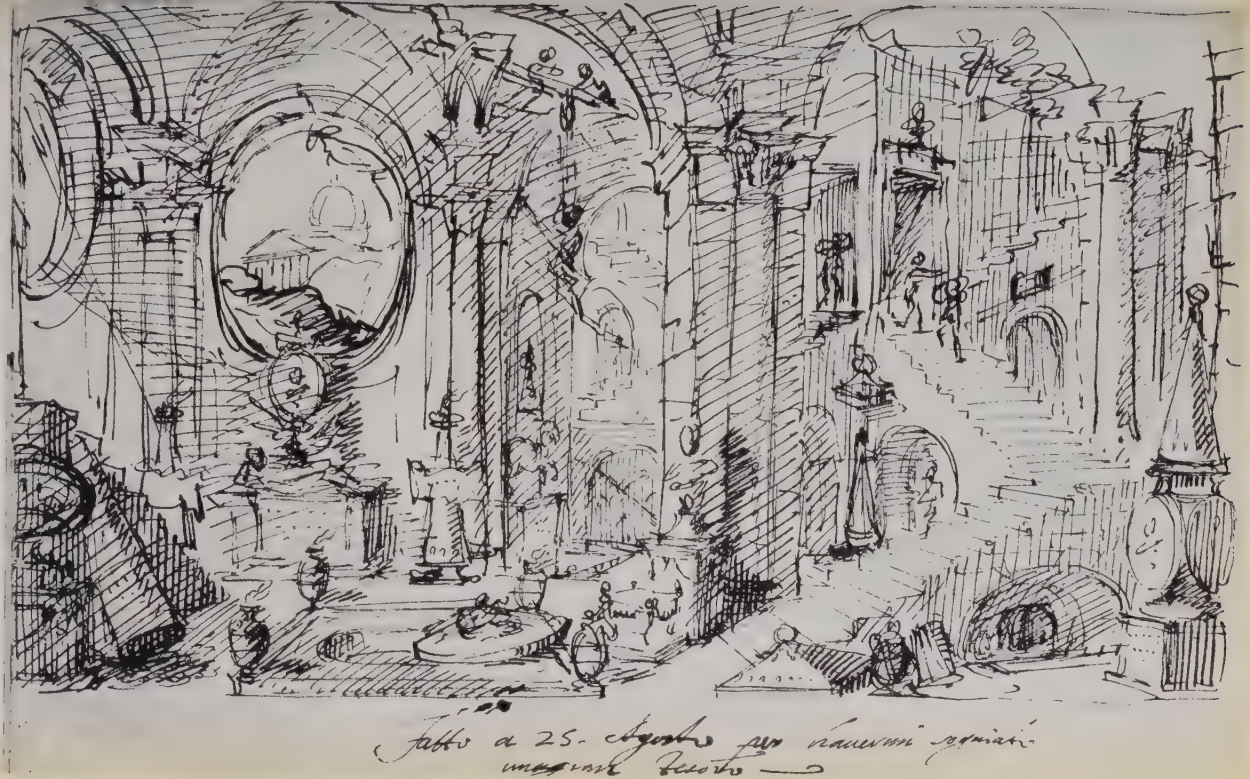
31 b - F. Juvarra: 'Veduta di Piazza Navona' *Torino, racc. Tournon*

32 a - *F. Juvarra: 'Il Castello di Bracciano'* *Torino, Bibl. Nazionale*

32 b - *F. Juvarra: 'Veduta di Campo Vaccino'* *Torino, Bibl. Nazionale*

32 c - *F. Juvarra: 'Veduta del Campidoglio'* *Torino, Bibl. Nazionale*

83 - G. L. Bernini: *'Alba sul mare'* *Berlino, Gabinetto delle Stampe*

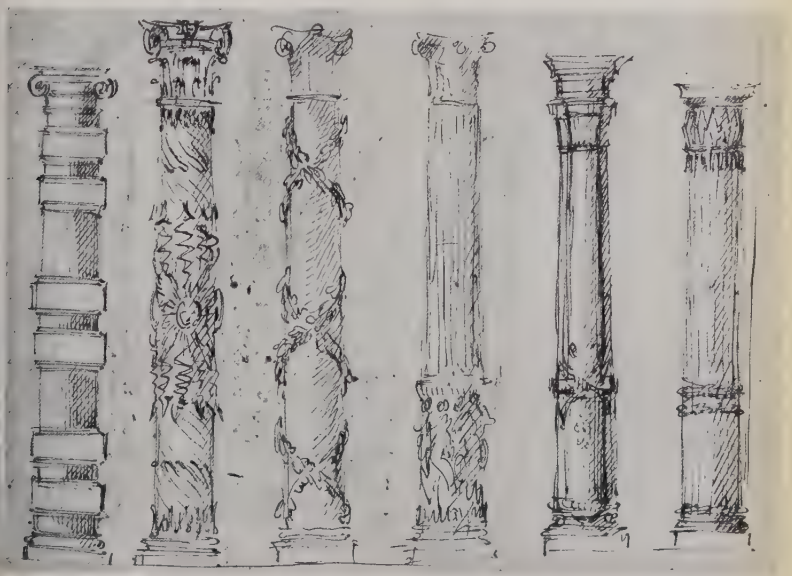


35 - F. Juvarra: 'Un sogno'

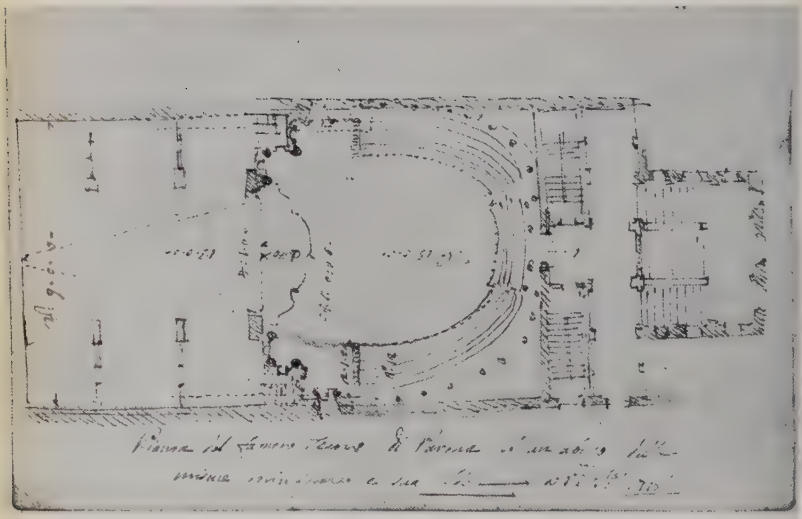
Torino, racc. Tournon

Torino, Bibl. Nazionale

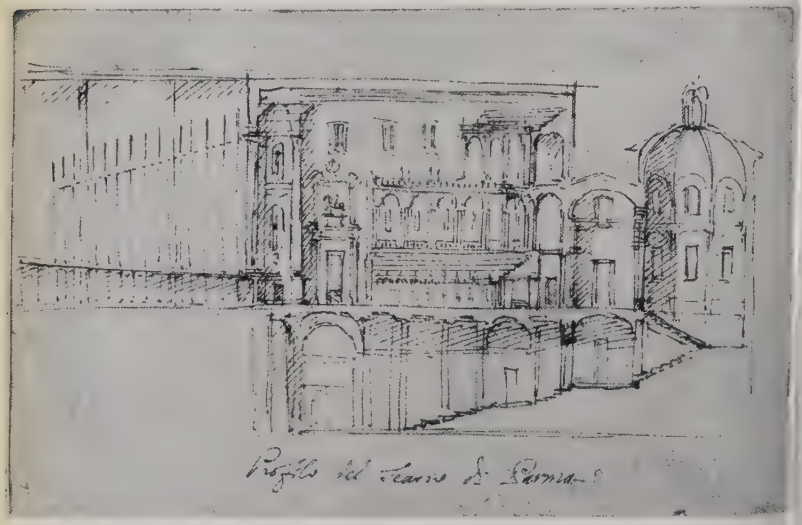
37 a - *F. Juvarra: 'Studi di colonne'* *Torino, Bibl. Nazionale*



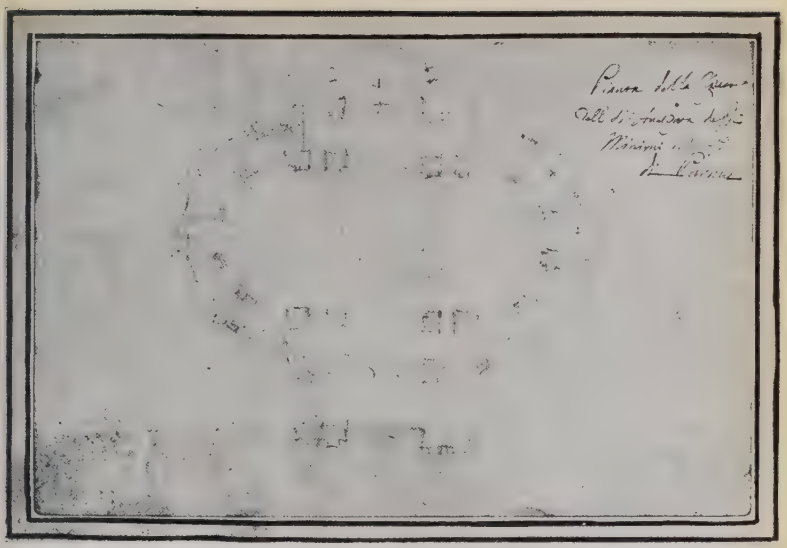
37 b - *F. Juvarra: 'Studi di colonne'* *Torino, Bibl. Nazionale*



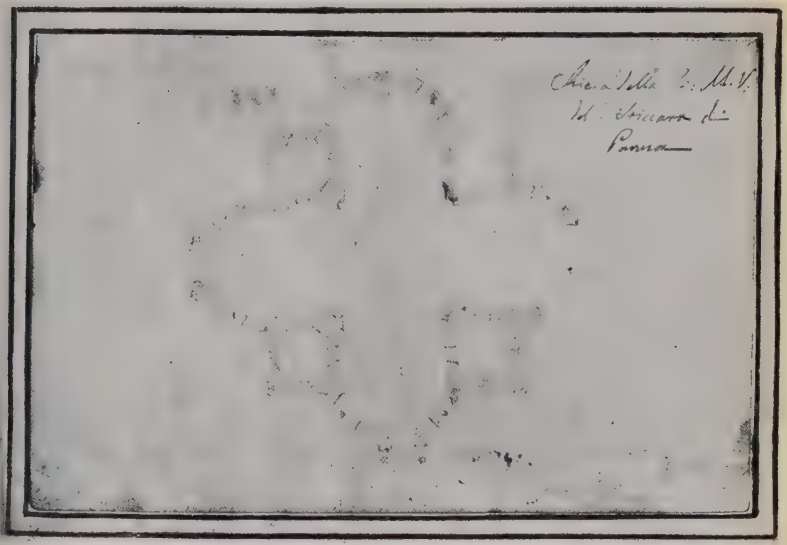
38 a - *F. Juvarra: 'Pianta del Teatro Farnese'* *Torino, racc. privata*



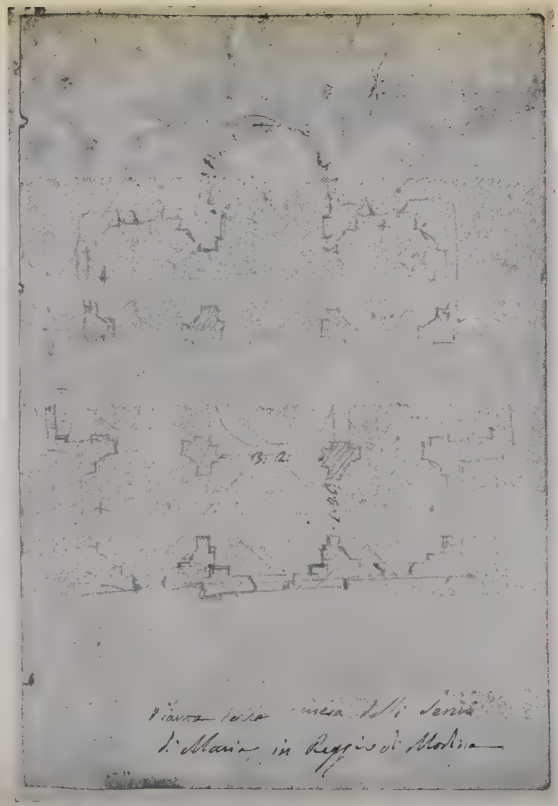
38 b - *F. Juvarra: 'Profilo del Teatro Farnese'* *Torino, racc. privata*



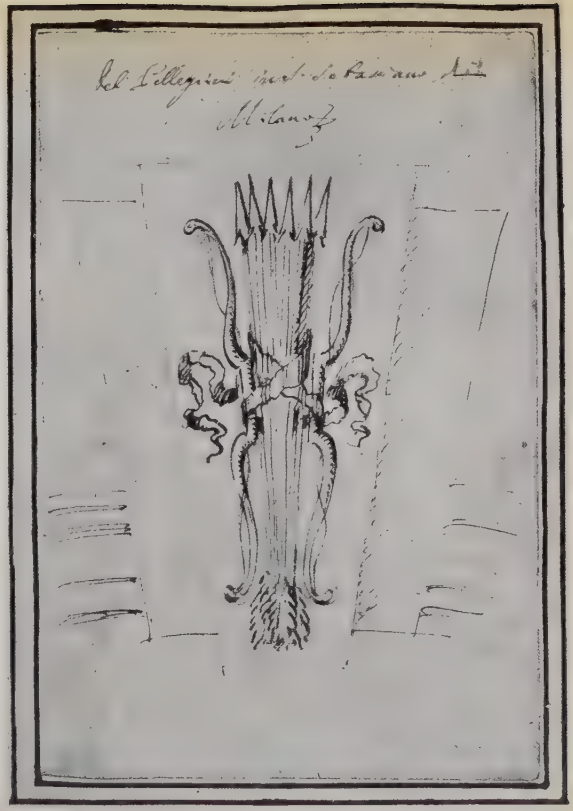
39 a - *F. Juvarra: 'Pianta dell'Annunziata di Parma'* *Torino, racc. privata*



39 b - *F. Juvarra: 'Pianta della Steccata'* *Torino, racc. privata*



40 a - F. Juvarra: 'Pianta della Madonna della Chiara'

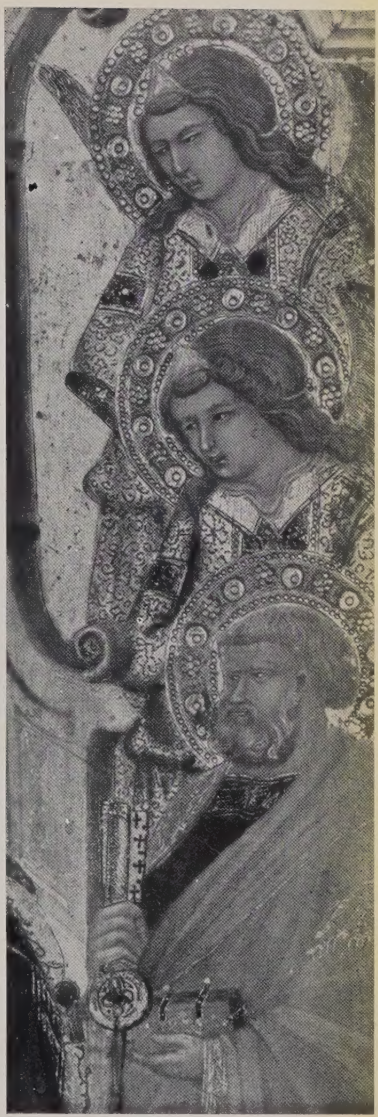


40 b - F. Juvarra: 'Ornato con frecce' Torino, racc. privata

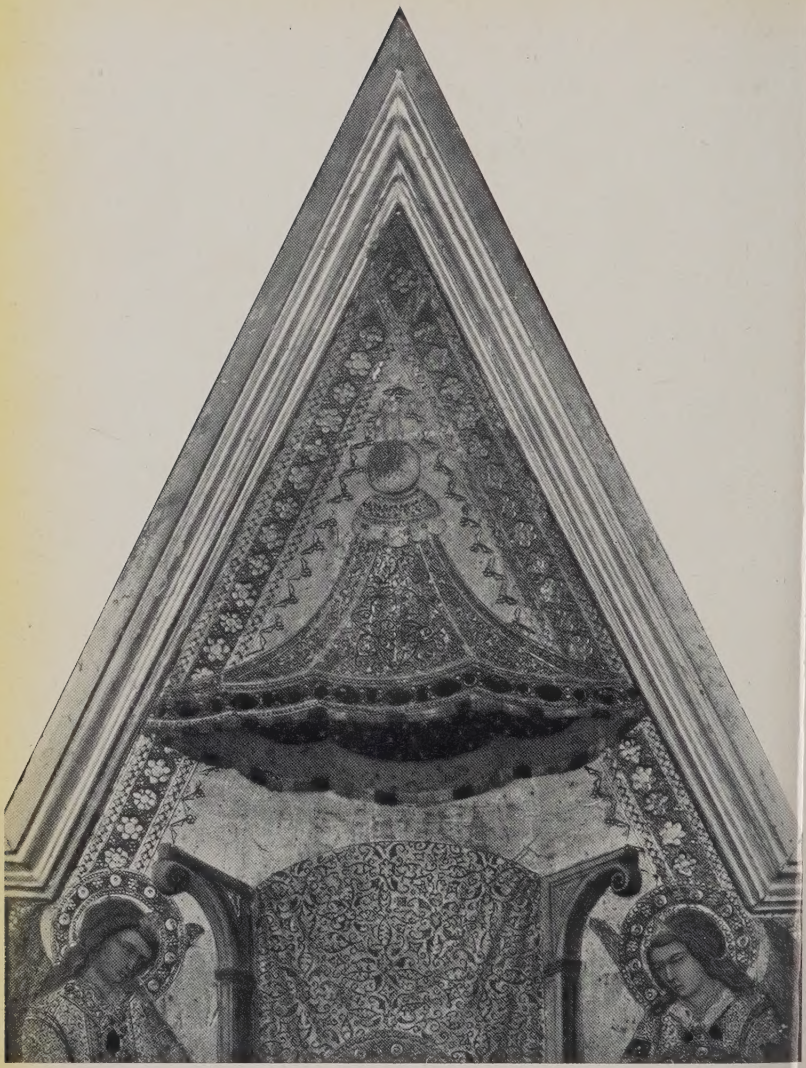
41 - Arte dei Lorenzetti: 'Madonna, Santi e Angeli'

Parigi, Louvre

42 - Arte dei Lorenzetti: particolare della Madonna precedente *Parigi, Louvre*



43 - Arte dei Lorenzetti: partic. della tavola precedente *Prigi, Louvre*



44 - Arte dei Lorenzetti: il 'baldacchino' della tavola precedente *Parigi, Louvre*

CARLO DONZELLI

I PITTORI VENETI DEL SETTECENTO

Nella copiosa bibliografia che testimonia della quasi incredibile fortuna critica goduta dall'arte veneta del Settecento, forse stupirà la constatazione della mancanza di una pubblicazione che abbracci integralmente, insieme ai valori più noti e universali di quel gran secolo, le persone e i fatti di minor rilievo: quelli, cioè, che articolandosi in un piano di contorno valgono tuttavia a rendere compiuto il senso di una civiltà artistica senz'altro meritevole di essere esplorata in tutta la sua estensione.
Il volume di Carlo Donzelli supplisce alla mancanza cui si è accennato, e per di più nell'unico modo possibile a una reintegrazione del genere, perchè l'Autore non fa critica, non parteggia. Egli ha raccolto e portato in luce diretta — accanto agli artisti di maggior momento e più nota tradizione — una lunga serie di pittori la cui scarsa, talvolta persino inesistente conoscenza viene a certificarsi su dati, nozioni e opere desunti d'ogni dove. Dalle fonti letterarie, indagate con un assiduo lavoro di ricerca e di analisi, il Donzelli ha costruito la trama paziente che gli ha permesso di ricuperare, con notizie preziose per la storiografia, e la critica, le opere di artisti dimenticati sparse in gallerie e palazzi, nelle chiese e soprattutto di quella imprevedibile e sorprendente miniera che è il Veneto.
Il corredo di 384 illustrazioni, gli accurati elenchi di opere che integrano le conoscenze offerte da codeste riproduzioni, oltre alla chiara esposizione dei dati storici raccolti per ciascuno dei quasi trecento artisti «biografati», daranno alla entusiasmante fatica del Donzelli un meritato riconoscimento, facendo del volume lo strumento indispensabile al lavoro e all'ulteriore progresso degli studi sull'amatissimo Settecento veneto.

Un volume di pp. 330, mm. 262 × 183, 384 illustrazioni in tavole fuori testo, di cui 10 a colori, rilegato in tela, sopraccoperta a colori, L. 8000.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - **La Capanna Indiana,** *poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONGIARI - **Il senso della lirica Italiana.**

RAFFAELLO BRIGNETTI - **Morte per acqua,** *racconti.*

DIEGO MARTELLI - **Scritti d'arte** *a cura di* Antonio Boschetto.

GIORGIO BASSANI - **La passeggiata prima di cena,** *racconti.*

SILVIO D'ARZO - **Casa d'altri,** *racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - **Cortile a Cleopatra,** *romanzo.*

CORRADO GOVONI - **Antologia poetica** - *a cura di* G. Spagnoletti.

ANNA BANTI - **Il bastardo,** *romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - **Galleria di scrittori d'arte.**

CARLO BO - **Riflessioni critiche.**

GIULIANO LEGGERI - **Domenica sul fiume,** *romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - **Le orecchie del diavolo,** *romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - **La bambina Europa,** *romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - **La meglio gioventù,** *poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - **Il flauto e la bricolla,** *poesie.*

SANSONI FIRENZE